HISTÓRIA DA BELEZA

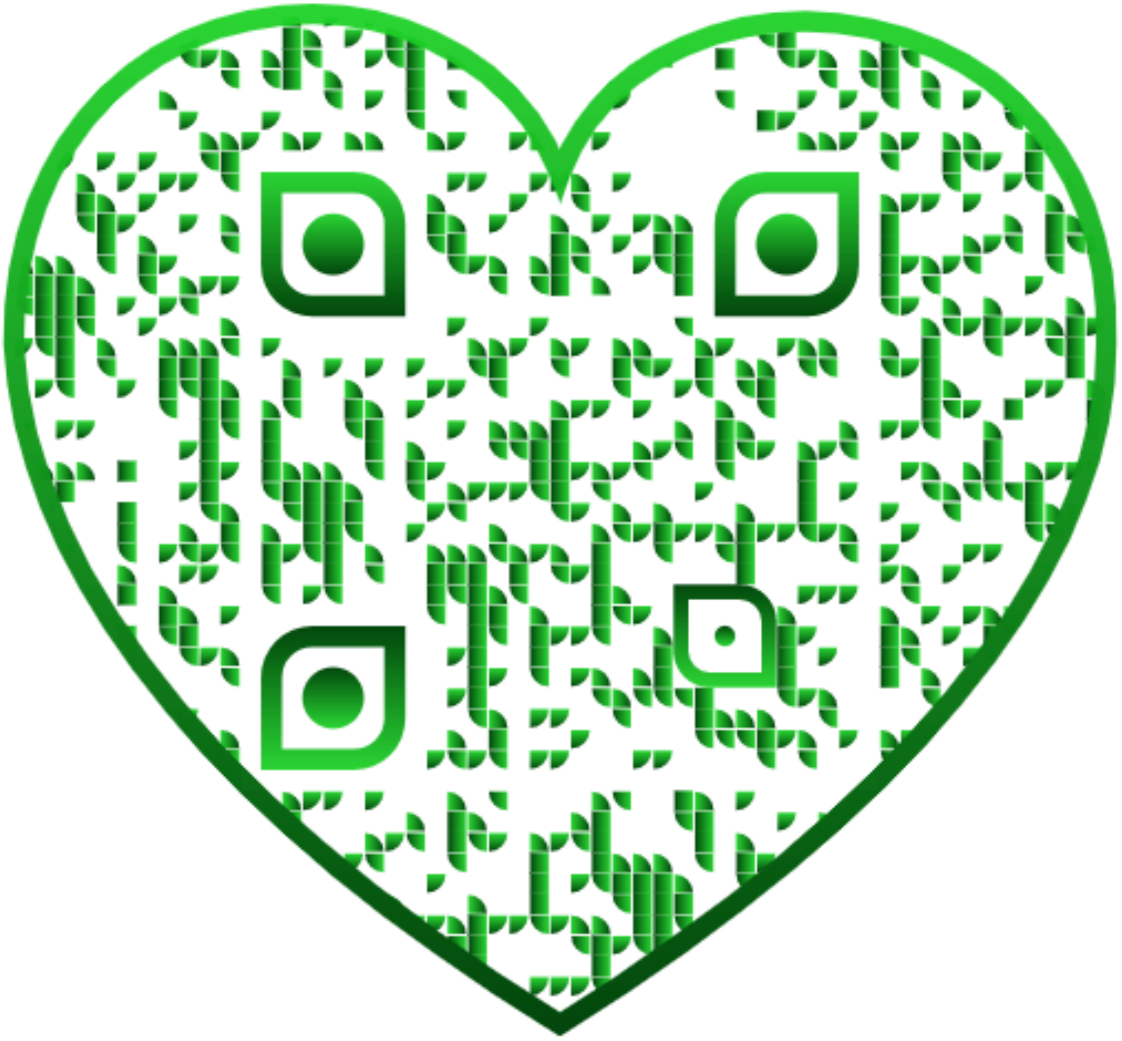
ORGANIZAÇÃO DE

UMBERTO ECO

Tradução de Eliana Aguiar

EDITORA RECORD
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

2004



Este volume deriva, com acréscimos e adaptações,
do CD-ROM "Beleza, história de uma idéia do Ocidente", organização de Umberto Eco,
produzido por Motta On Line em 2002.

Os textos foram escritos por Umberto Eco (Introdução e caps. 3, 4, 5, 6, 11, 13, 15, 16, 17)
e Girolamo de Michele (caps. 1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 14),
que cuidaram também dos respectivos textos de antologia.

Colaboraram com o CD-ROM:
Danco Singer, coordenação geral da obra
Margherita Marcheselli, coordenação editorial
Rossana Di Fazio, projeto
Horizons Unlimited, edição

Colaboraram com o presente volume:
Polystudio, projeto gráfico
Anna Maria Lorusso, coordenação de texto
Marina Rotondo, redação
Sergio Daniotti, produção técnica

Mario Andreose, Director Literário RCS
Elisabetta Sgarbi, Directora Editorial Bompiani

Créditos das fotografias
Publifoto: Greta Garbo, p. 418; Rita Hayworth, p. 420; Grace Kelly, p. 421;
Marcello Mastroianni, p. 424
Olympia: Twiggy, p. 418; Audrey Hepburn, p. 421; Anita Eckberg, p. 422-423;
Cary Grant, p. 424; Marlon Brando, p. 424; James Dean, p. 424; John Wayne, p. 425
Rex Features: Brigitte Bardot, p. 421; Marlene Dietrich, p. 421
Contrasto: Fred Astaire, p. 425; Blade Runner, p. 428; Tennis Rodman, p. 429

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

E32h Eco, Umberto, 1932-
História da beleza / Umberto Eco ; tradução Eliana Aguiar.
– Rio de Janeiro : Record, 2004.

Tradução de: Storia della bellezza
Inclui bibliografia
ISBN 85-01-06862-4

1. Estética – História. 2. Arte – Filosofia. 3. Arte – História.
I. Título.

CDD 111.85
04-1286 CDU 111.85

Copyright © 2004 RCS Libri S.p.A., Bompiani, Milano

Todos os direitos reservados.
Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste
livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Direitos exclusivos desta edição reservados pela
DISTRIBUIDORA RECORD DE SERVIÇOS DE IMPRENSA S.A.
Rua Argentina 171 – Rio de Janeiro, RJ – 20921-380 – Tel.: 2585-2000

Impresso na Italia
Primeiro Imprimindo Outubro 2004
Segundo Imprimindo Março 2005

ISBN 85-01-06862-4

PEDIDOS PELO REEMBOLSO POSTAL
Caixa Postal 23.052
Rio de Janeiro, RJ – 20922-970

Imagem: G. Canale, Borgaro Torinese

SUMÁRIO

Introdução 8

Quadros comparativos
Vênus nua 16
Adônis nu 18
Vênus vestida 20
Adônis vestido 22
Rosto e cabeleira de Vênus 24
Rosto e cabeleira de Adônis 26
Maria 28
Jesus 30
O rei 32
A rainha 34
Proporções 34

Capítulo I
O ideal estético na Grécia antiga
1. O coro das Musas 37
2. A Beleza dos artistas 42
3. A Beleza dos filósofos 48

Capítulo II
Apolíneo e Dionisíaco
1. Os deuses de Delfos 53
2. Dos gregos a Nietzsche 57

Capítulo III
A Beleza como proporção e harmonia
1. O número e a música 61
2. A proporção arquitetônica 64
3. O corpo humano 72
4. O cosmo e a natureza 82
5. Os tratados sobre a arte 86
6. A adesão ao escopo 88
7. A proporção na história 90

Capítulo IV
A luz e a cor na Idade Média
1. Luz e cor 99
2. Deus como luz 102
3. Luz, riqueza e pobreza 105
4. O ornamento 111
5. As cores na poesia e na mística 114
6. As cores na vida cotidiana 118
7. O simbolismo das cores 121
8. Teólogos e filósofos 125

Capítulo V
A Beleza dos monstros
1. Uma bela representação do feio 131
2. Seres lendários e "maravilhosos" 138
3. O Feio no simbolismo universal 143
4. O Feio necessário à Beleza 148
5. O Feio como curiosidade natural 152

Capítulo VI
Da pastorinha à mulher angelical

1. Amor sacro e amor profano 154
2. Damas e trovadores 161
3. Damas e cavaleiros 164
4. Poetas e amores impossíveis 167

Capítulo VII
A Beleza mágica entre os séculos XV e XVI

1. A Beleza entre invenção e imitação da natureza 176
2. Simulacro 180
3. A Beleza supra-sensível 184
4. As Vênus 188

Capítulo VIII
Damas e heróis

1. As damas... 193
2. ... e os heróis 200
3. A Beleza prática... 206
4. ... e a Beleza sensual 209

Capítulo IX
Da graça à Beleza inquieta

1. Para uma Beleza subjetiva e múltipla 214
2. O Maneirismo 218
3. A crise do saber 225
4. A melancolia 226
5. Agudeza, *Wit*, conceptismo... 229
6. A tensão em direção ao absoluto 233

Capítulo X
A razão e a Beleza

1. Dialética da Beleza 237
2. Rigor e liberação 241
3. Palácios e jardins 242
4. Classicismo e neoclassicismo 244
5. Heróis, corpos e ruínas 249
6. Novas idéias, novos temas 252
7. Mulheres e paixões 259
8. O livre jogo da Beleza 264
9. A Beleza cruel e tenebrosa 269

Capítulo XI
O Sublime

1. Uma nova concepção do Belo 275
2. Sublime é o eco de uma grande alma 278
3. O Sublime da Natureza 281
4. A poética das ruínas 285
5. O "gótico" na literatura 288
6. Edmund Burke 290
7. O Sublime de Kant 294

Capítulo XII
A Beleza romântica

1. A Beleza romântica 299
2. Beleza romântica e Beleza romanesca 304
3. A Beleza vaga do "não sei quê" 310
4. Romantismo e revolta 313
5. Verdade, mito, ironia 315
6. Túrbido, grotesco, melancólico 321
7. Romantismo lírico 325

Capítulo XIII
A religião da Beleza

1. A religião estética 329
2. O dândi 333
3. A carne, a morte, o diabo 336
4. A Arte pela Arte 338
5. *À rebours* 341
6. O simbolismo 346
7. O misticismo estético 351
8. O êxtase nas coisas 353
9. A impressão 356

Capítulo XIV
O novo objeto

1. A sólida Beleza vitoriana 361
2. Ferro e vidro: a nova Beleza 364
3. Do *Art Nouveau* ao *Art Déco* 368
4. A Beleza orgânica 374
5. Objetos de uso: crítica, mercantilização, serialização 376

Capítulo XV
A Beleza das máquinas

1. A máquina *bela*? 381
2. Da antiguidade à Idade Média 385
3. Do século XV à idade barroca 388
4. Séculos XVIII e XIX 392
5. O século XX 394

Capítulo XVI
Das formas abstratas ao profundo da matéria

1. "Buscar as estátuas entre as pedras" 401
2. A reavaliação contemporânea da matéria 402
3. O objeto encontrado 406
4. Da matéria reproduzida àquela industrial ao profundo da matéria 407

Capítulo XVII
A Beleza da Mídia

1. Beleza da provocação ou Beleza do consumo? 413
2. A vanguarda, ou a Beleza da provocação 415
3. A Beleza de consumo 418

Referências bibliográficas das traduções utilizadas 431
Índice dos autores das citações 433
Índice dos artistas 435

Introdução

Busto feminino,
século II a.C.
Lucera,
Museo Civico

"Belo" – junto com "gracioso", "bonito" ou "sublime", "maravilhoso", "soberbo" e expressões similares – é um adjetivo que usamos freqüentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom.

Se, no entanto, julgarmos com base em nossa experiência cotidiana, tendemos a definir como bom aquilo que não somente nos agrada, mas que também gostaríamos de ter. Infinitas são as coisas que consideramos boas: um amor correspondido, uma honesta riqueza, um quitute refinado, e em todos esses casos *desejaríamos* possuir tal bem. É um bem aquilo que estimula o nosso desejo. Mesmo quando consideramos boa uma ação virtuosa, gostaríamos de tê-la realizado nós mesmos, ou nos propomos a realizar uma outra tão meritória quanto aquela, incitados pelo exemplo daquilo que consideramos ser um bem.

Ou então chamamos de bom algo que é conforme a algum princípio ideal, mas que custa dor, como a morte gloriosa de um herói, a dedicação de quem trata de um leproso, o sacrifício da vida feito por um pai para salvar um filho... Nesses casos reconhecemos que a coisa é boa mas, por egoísmo ou por temor, não gostaríamos de nos ver envolvidos em uma experiência análoga.

Reconhecemos aquela coisa como um bem, mas um bem alheio que olhamos com um certo distanciamento, embora comovidos, e sem que sejamos arrastados pelo desejo. Muitas vezes, para indicar ações virtuosas que preferimos admirar a realizar, falamos de uma "bela ação".

Se refletimos sobre o comportamento distante que nos permite definir como belo um bem que não suscita o nosso desejo, compreendemos que falamos de Beleza quando fruímos de alguma coisa por aquilo que é,

independentemente da questão de possuí-la ou não. Até mesmo um bolo de casamento bem confeccionado, quando o admiramos na vitrine do confeiteiro, nos parece belo, mesmo que, por questões de saúde ou de inapetência, não o desejemos como um bem a ser adquirido. É bela alguma coisa que, se fosse nossa, nos deixaria felizes, mas que continua a sê-lo se pertence a outro alguém. Naturalmente não se considera o comportamento de quem, diante de uma coisa bela como o quadro de um grande pintor, deseja possuí-lo por orgulho de ser o possuidor, para poder contemplá-lo todo dia ou porque tem grande valor econômico. Estas formas de paixão, ciúme, desejo de possuir, inveja ou avidez, nada têm a ver com o sentimento do Belo. O sequioso que ao dar com uma fonte precipita-se para beber não lhe contempla a Beleza. Poderá fazê-lo depois, uma vez satisfeito o seu desejo. Por isso, o sentido da Beleza é diverso do sentido do desejo. Podemos considerar alguns seres humanos belíssimos, mesmo que não os desejemos sexualmente, ou que saibamos que nunca poderão ser nossos. Se, ao contrário, se deseja um ser humano (que além do mais poderia até ser feio) e não se pode ter com ele as relações almejadas, sofre-se.

Agnolo Bronzino, *Alegoria de Vênus*, detalhe, 1545. Londres, National Gallery

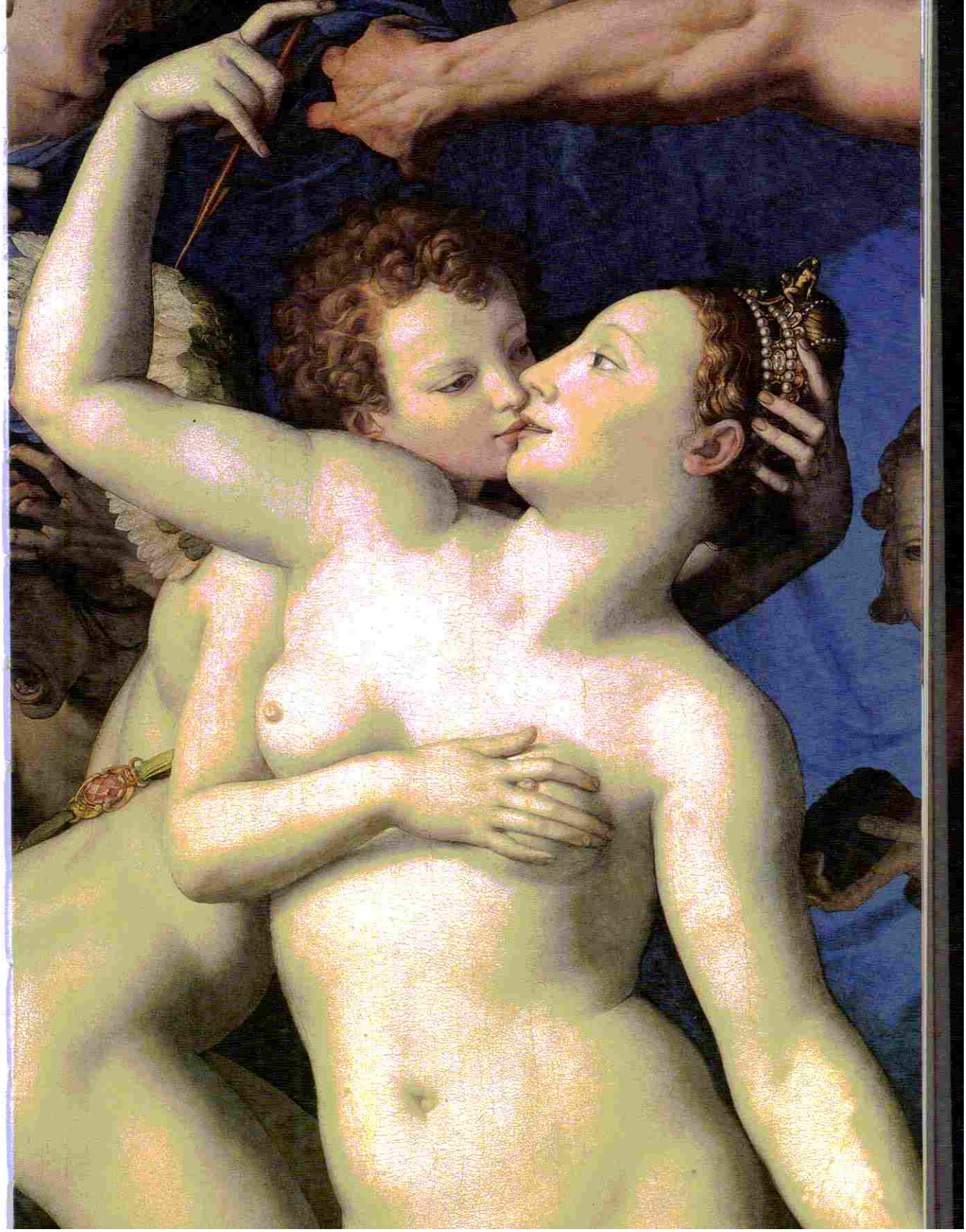
Nesta resenha das idéias de Beleza através dos séculos, tentaremos, portanto, identificar antes de tudo aqueles casos em que uma determinada cultura ou época histórica reconheceu que existem coisas que se mostram agradáveis à contemplação independentemente do desejo que temos delas. Nesse sentido, não partiremos de uma idéia preconcebida de Beleza: passaremos em revista as coisas que os seres humanos consideraram (no curso dos milênios) belas.

Um outro critério a nos guiar é que a estreita relação que a época moderna estabeleceu entre Beleza e Arte não é assim tão evidente. Se determinadas teorias estéticas modernas reconheceram apenas a Beleza da arte, subestimando a Beleza da natureza, em outros períodos históricos aconteceu o inverso: a Beleza era uma qualidade que podiam ter as coisas da natureza (como um belo luar, um belo fruto, uma bela cor), enquanto a arte tinha apenas a incumbência de fazer *bem* as coisas que fazia, de modo que servissem ao escopo a que eram destinadas – a tal ponto que se considerava arte tanto aquela do pintor e do escultor, quanto aquela do construtor de barcos, do marceneiro ou do barbeiro. Somente muito mais tarde, para distinguir pintura, escultura e arquitetura daquilo que hoje chamaríamos de artesanato, é que se elaborou a noção de Belas Artes.

Todavia, veremos que a relação entre Beleza e Arte colocou-se muitas vezes de modo ambíguo, pois, mesmo privilegiando a Beleza da natureza, admitia-se que a arte poderia representá-la de modo belo, inclusive quando esta natureza representada fosse em si perigosa ou repugnante.

Em todo caso, essa é uma história da Beleza e não uma história da arte (ou da literatura ou da música), logo, só serão citadas as idéias expressas no decorrer do tempo sobre a arte quando relacionarem Arte com Beleza.

A pergunta previsível é: por que então esta história da Beleza é documentada quase sempre através de obras de arte? Porque foram os



artistas, poetas, romancistas, que nos contaram através dos séculos o que eles consideravam belo e que nos deixaram seus exemplos. Os camponeses, os pedreiros, os padeiros ou os alfaiates fizeram coisas que talvez até considerassem belas, mas dessas nos ficaram poucos testemunhos (como um vaso, uma construção para abrigar animais, uma roupa); sobretudo, nunca escreveram nada para relatar se e por que consideravam tais coisas belas ou para explicar o que era, para eles, o belo natural. É somente na medida em que os artistas representaram pessoas vestidas, cabanas, utensílios, que podemos pensar que eles nos diziam algo acerca do ideal de Beleza dos artesãos de seu tempo, embora não se possa ter plena certeza disso. Por vezes os artistas, para representar personagens de seu tempo, se inspiravam nas idéias que tinham sobre a moda nos tempos da Bíblia ou dos poemas homéricos; por vezes, ao contrário, ao representar personagens da Bíblia ou dos poemas homéricos inspiravam-se na moda de seu tempo. Nunca poderemos estar seguros dos documentos em que nos baseamos, mas podemos, contudo, tentar certas inferências, ainda que cuidadosas e prudentes.

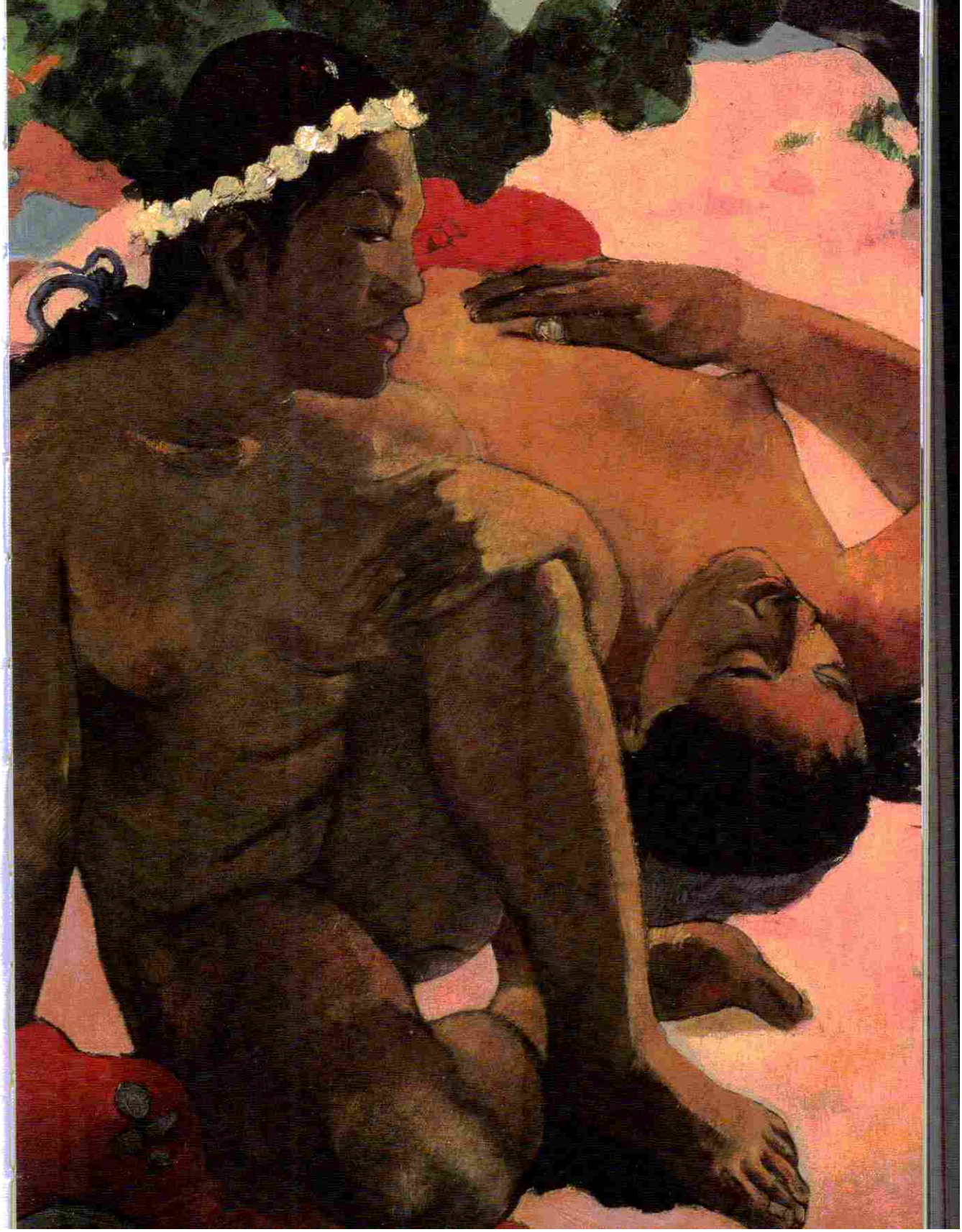
Com freqüência, diante de um vestígio da arte ou do artesanato antigos, teremos a ajuda de textos literários e filosóficos da época. Por exemplo, não poderíamos dizer se quem esculpia monstros nas colunas ou nos capitéis das igrejas românicas os considerava belos; existe, todavia, um texto de São Bernardo (que não considerava tais representações nem boas nem úteis) que testemunha como os fiéis deleitavam-se contemplando-os (tanto que mesmo São Bernardo, ao condená-los, mostra-se sujeito a seu fascínio).

Paul Gauguin, *Aha oe feii*, 1892. São Petersburgo, Ermitage

E nesse ponto, agradecendo aos céus o testemunho que nos chega de fonte insuspeitável, podemos dizer que a representação dos monstros, para um místico do século XII, era bela (embora moralmente condenável).

Por essas razões, este livro se ocupa apenas da idéia de Beleza na cultura ocidental. Para os povos ditos primitivos, temos máscaras, grafites, esculturas, mas não dispomos de textos teóricos que nos digam se eram destinados à contemplação, à celebração ritual ou simplesmente ao uso cotidiano. Para outras culturas, ricas de textos poéticos e filosóficos (como, por exemplo, a cultura indiana ou chinesa), é quase sempre difícil estabelecer até que ponto determinados conceitos podem ser identificados com os nossos, embora a tradição nos tenha induzido a traduzi-los em termos ocidentais como "belo" ou "justo". Em todo caso, seria uma empresa que nos levaria além dos limites deste livro.

Dissemos então que usaremos de preferência documentos provenientes do mundo da arte. Porém, sobretudo ao aproximar-se da modernidade, poderemos dispor também de documentos que não têm fins artísticos, mas de puro entretenimento, de promoção comercial ou de satisfação de pulsões eróticas, como imagens que nos chegam do cinema de consumo, da televisão, da publicidade. Em princípio, grandes obras de arte e documentos de escasso valor estético terão para nós o mesmo valor, desde que nos ajudem a compreender qual era, em determinado momento, o ideal de Beleza.

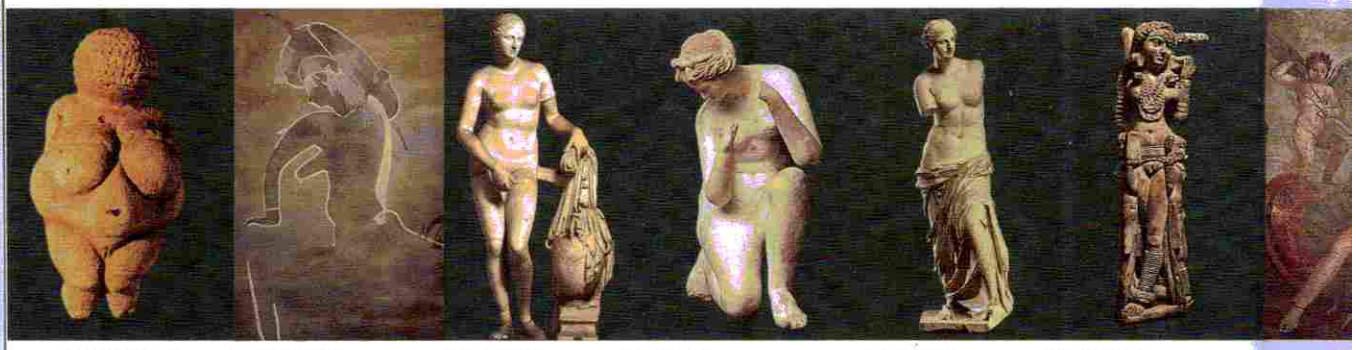


Dito isso, nosso livro poderá ser acusado de relativismo, como se quisesse dizer que aquilo que é considerado belo depende da época e da cultura. É exatamente isso que se pretende dizer. Há uma passagem célebre de Xenófanes de Colofonte, um dos filósofos pré-socráticos, que recita: "Mas se mãos tivessem os bois e os cavalos e os leões e pudessem com as mãos desenhar e criar obras como os homens, semelhantes aos cavalos o cavalo representaria os deuses, e o boi semelhantes aos bois, e lhes dariam corpos como os que eles mesmos têm" (Clemente de Alexandria, *Tapeçarias*, V, 110).
É possível que além das diversas concepções da Beleza existam algumas regras únicas para todos os povos em todos os séculos. Neste volume, não tentaremos buscá-las ou encontrá-las a qualquer custo. Traremos à luz antes as diferenças. Caberá ao leitor buscar a unidade sob estas diferenças.
Este livro parte do princípio de que a Beleza jamais foi algo de absoluto e imutável, mas assumiu faces diversas segundo o período histórico e o país: e isso não apenas no que diz respeito à beleza física (do homem, da mulher, da paisagem), mas também no que se refere à Beleza de Deus ou dos santos, ou das idéias...
Nesse sentido, seremos muito respeitosos para com o leitor. Há de acontecer de mostrarmos que, em um mesmo período histórico, enquanto as imagens dos pintores e dos escultores pareciam celebrar um determinado modelo de Beleza (dos seres humanos, da natureza ou das idéias), a literatura celebrava um outro.

Allen Jones com Philip Castle, *Calendário Pirelli*, 1973

É possível que certos líricos gregos falem de um tipo de graça feminina que só veremos realizada pela pintura e pela escultura de uma época diversa. Por outro lado, basta pensar no estupor que experimentaria um marciano do próximo milênio que descobrisse por acaso um quadro de Picasso e a descrição de uma bela mulher em um romance de amor do mesmo período. Não poderia compreender qual fosse a relação entre as duas concepções de Beleza.
Por isso, de quando em quando devemos fazer um esforço para ver como diferentes modelos de Beleza coexistem em uma mesma época e como outros se remetem mutuamente através de épocas diversas.

O projeto e a inspiração do volume são antecipados desde o início, para que o leitor curioso possa perceber de pronto o gosto da obra: de fato, estão presentes já na abertura onze quadros comparativos que visualizam imediatamente como as diversas idéias de Beleza retornam e se desenvolvem (talvez variadas) em épocas diversas, nas obras de filósofos, escritores, artistas por vezes muito distantes entre si.
Sucessivamente, para cada época ou modelo estético fundamental, junto ao texto haverá imagens e citações ligadas ao problema tratado, em certos casos com uma remissão destacada também no corpo do texto.



XXX milênio a.C.

Vênus de Willendorf
Viena,
Kunsthistoriches
Museum

IV-III milênio a.C.

Antinéia
Jabbaren, Tassili

Século IV a.C.

Vênus de Cnido
cópia romana
de Praxíteles,
Roma,
Museo Nazionale
Romano

Século III a.C.

Vênus acocorada
Paris,
Musée du Louvre

Século II a.C.

Vênus de Milo
Paris,
Musée du Louvre

Séculos II-I a.C.

Estatueta em marfim
da deusa Laksmi
proveniente de Pompéia,
Nápoles,
Museo Archeologico
Nazionale

Sé

Mi
ca
en
Na
Mu
Na

c. 1482

Sandro Botticelli,
Nascimento de Vênus
Florença,
Galleria degli Uffizi

1506

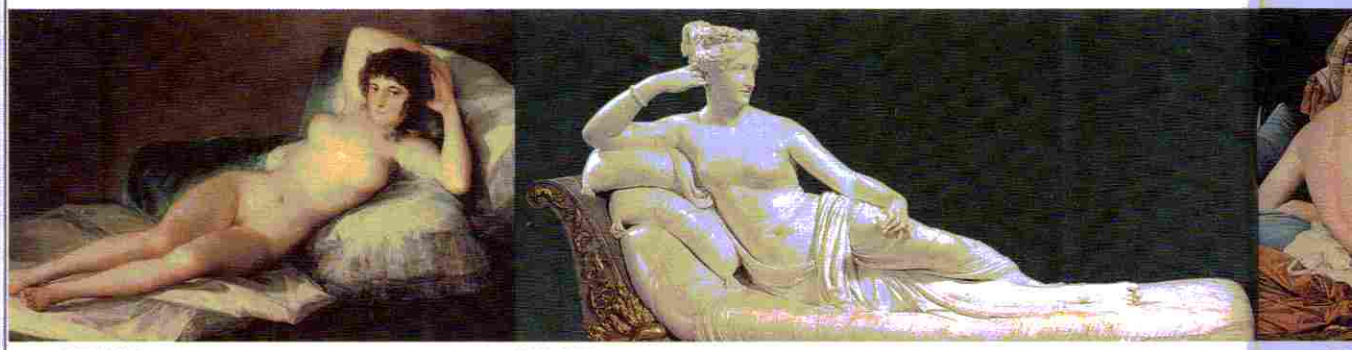
Lucas Cranach,
Vênus e Amor que
leva o favo de mel
Roma,
Galleria Borghese

1509

Giorgione,
Vênus adormecida
Dresden,
Gemäldegalerie

15

Tic
Vê
Flo
Ga



1797-1800

Francisco Goya y Lucientes,
Maja desnuda
Madri,
Museo del Prado

1804-1808

Antonio Canova,
Paolina Borghese
Roma,
Galleria Borghese

181

Jea
A g
Par
Mu

Século I a.C.

Marte e Vênus,
casa de Marte e Vênus
em Pompéia, afresco
Nápoles,
Museo Archeologico
Nazionale

Séculos IV-V

Fragmento
arquitetônico com Vênus
que sai do mar,
Cairo,
Museu Copto

c. 1360

Mestre de San Martino
Vênus adorada por seis
amantes legendários
prato de manufatura
florentina, detalhe.
Paris, Musée du Louvre

Século XIV

Arrás do *Apocalipse*
representando a *Visão*
da grande prostituta
(Apocalipse 17)
Angers,
Castelo do rei Renato

1470-1480

Pintor anônimo
da Baixa Renânia,
Magia do amor
Leipzig,
Museum der bildenden
Künste

1538

Ticiano Vecellio,
Vênus de Urbino
Florença,
Galleria degli Uffizi

1545

Agnolo Bronzino,
Alegoria de Vênus
Londres,
National Gallery

1630

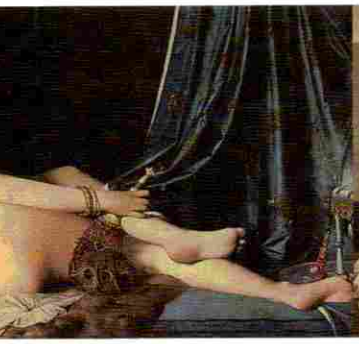
Peter Paul Rubens,
Hélène Fourment
como Afrodite
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

1650

Diego Vélazquez,
Vênus no espelho
Londres,
National Gallery

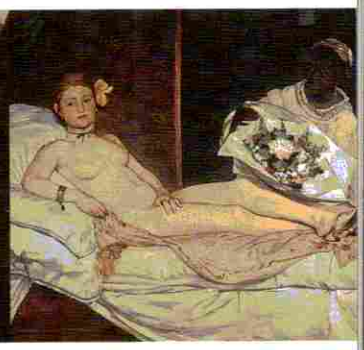
1814

Jean-Auguste-Dominique Ingres,
A grande odalisca
Paris,
Musée du Louvre



1833

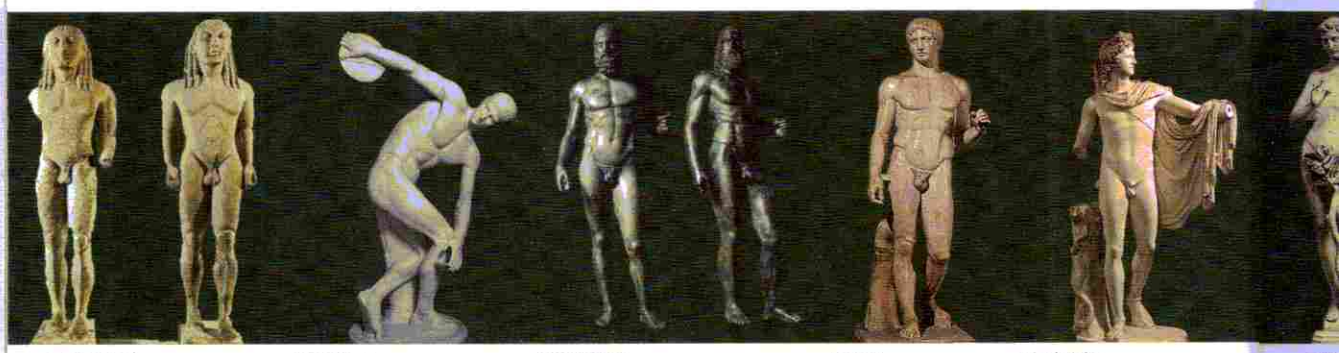
Francesco Hayez,
Madalena penitente
Milão,
Civica Galleria
d'Arte Moderna



1863

Édouard Manet,
Olympia
Paris,
Musée d'Orsay

1892	1908	1909	c. 1920	c. 1950	c
Paul Gauguin, *Aha oe feii* São Petersburgo, Ermitage	Pablo Picasso, *Grande driade* São Petersburgo, Ermitage	Gustav Klimt, *Salomé* Veneza, Galleria d'Arte Moderna	Josephine Baker	Marilyn Monroe	B



Século VI a.C.	460-450 a.C.	470-400 a.C.	450 a.C.	Século I d.C.	c. 11
Kouros Atenas, Museu Arqueológico Nacional	Miron, *Discóbolo* Roma, Museo Nazionale Romano	Mestre de Olímpia, *Bronzes de Riace* Reggio Calabria, Museo Nazionale	*Doríforo* cópia romana de Policleto Nápoles, Museo Archeologico Nazionale	*Apolo do Belvedere* Roma, Musei Vaticani	*Adã* Paris Cate Notr

1842	1906	1907	1923	1933
Francesco Hayez, *Sansão* Florença, Galleria d'Arte Moderna	Pablo Picasso, *Adolescentes* Paris, Musée de l'Orangerie	Henri Matisse, *Esboço para "A música"* Nova York, Museum of Modern Art	Frederick Cayley-Robinson, *Juventude* Coleção particular	John *Tarz*

VÊNUS NUA

c. 1965 — Brigitte Bardot

1997 — Monica Bellucci
Calendário Pirelli

ADÔNIS NU

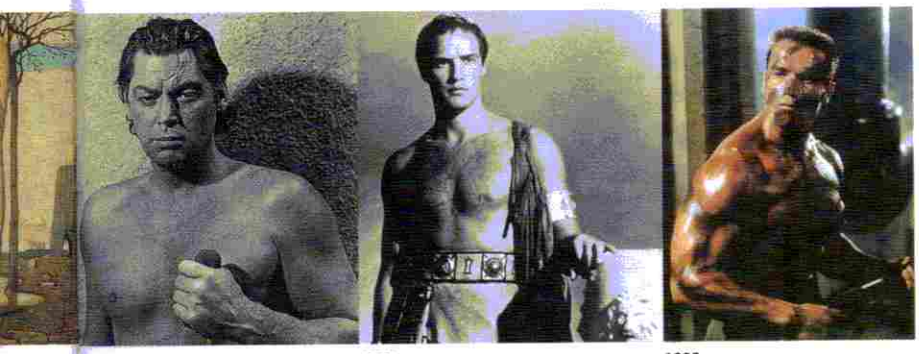
c. 1190 — *Adão*
Paris,
Catedral de
Notre-Dame

1474 — Antonello de
Messina,
São Sebastião,
Dresden,
Gemäldegalerie

1602 — Caravaggio,
São João Batista
Roma,
Pinacoteca Capitolina

1615-1630 — Guido Reni,
Atalanta e Ipomenes
Nápoles,
Museo di Capodimonte

1792 — Anne-Louis Girodet-Trioson,
O sono de Endímion
Paris,
Musée du Louvre



1933 — Johnny Weissmüller,
Tarzan

1952 — Marlon Brando,
Marco Bruto

1985 — Arnold Schwarzenegger,
Comando

Século VII a.C.

Dama de Auxerre
de procedência
cretense,
Paris,
Musée du Louvre

Século VII a.C.

Flora
afresco da Villa
di Arianna, em Stabiae,
Nápoles, Museo
Archeologico Nazionale

Século VI a.C.

Korê
Atenas,
Museu Arqueológico
Nacional

470 a.C.

Safo e Alceu
cratera ática com figuras
vermelhas,
Munique, Staatliche
Antikensammlungen

c. 1340

Jogo com um capuz
bolsa bordada de
manufatura parisiense,
Hamburgo,
Museum für Kunst
und Gewerbe

c. 1540

Ticiano Vecellio,
A bela
Florença,
Galleria Palatina

1606-1607

Peter Paul Rubens,
Veronica Spinola Doria
Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle

1650

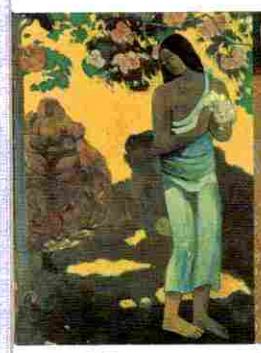
Michel Gatine,
Madame de Sévigné
em *Galerie française*
de femmes célèbres
(Paris, 1827)

1740

Jean-Étienne Liotard,
Dama francesa
vestida à turca
Genebra,
Musée d'art et d'histoire

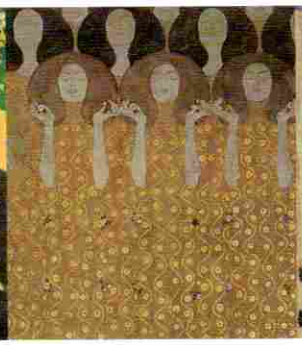
1756

François Boucher
Retrato de Madame
de Pompadour,
Munique,
Alte Pinakothek



1899

Paul Gauguin,
O mês de Maria
São Petersburgo,
Ermitage



1902

Gustav Klimt,
Friso de Beethoven,
coro de anjos do paraíso,
Viena,
Österreichische Galerie

1910

Ferdinand Hodler,
Mulher que caminha
Coleção Thomas
Schmidheiny

1917

Egon Schiele,
Mulher com
a perna dobrada
Praga,
Narodni Galleriet

c. 1920

Colette

1456

Paolo Uccello,
São Jorge e o dragão
Londres,
National Gallery

1469

Francesco del Cossa,
Abril, Salão dos meses
Ferrara,
Palazzo Schifanoia

1503-1506

Leonardo da Vinci,
Mona Lisa
Paris,
Musée du Louvre

c. 1514

Rafael Sanzio,
A velada
Florença,
Palazzo Pitti

1530-1535

Parmigianino,
Antea
Nápoles,
Museo di Capodimonte

1760

Thomas
Gainsborough,
Retrato da senhora Graham
Edimburgo,
National Gallery

1800

Jacques-Louis David,
Retrato de Madame Récamier
Paris,
Musée du Louvre

1866

Edward Burne-Jones,
A princesa acorrentada à árvore
Nova York,
The Forbes Collection

1867

Charles-Auguste Mengin,
Safo
Manchester,
Manchester Art Gallery

1927

Figurino
de Coco
Chanel

1946

Rita Hayworth

1960

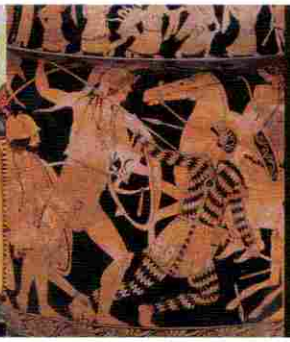
Anita Ekberg
no *set* de *A doce vida*

2000 a.C.

Estatueta masculina
em prata
Aleppo,
Museo Nazionale

1300 a.C.

Decoração mural
egípcia representando
o oficial Sennedjem,
Necrópole de Deir,
el-Medina



470-450 a.C.

Pintor dos Nióbides,
cratera com volutas
Nápoles,
Museo Archeologico
Nazionale

Século I d.C.

Lare,
Nápoles,
Museo Archeologico
Nazionale

Século XIV

Miniaturista de corte
angevina,
A música e seus cultores
do *De Arythmetica, De*
Musica de Severinus Boezio,
Nápoles,
Biblioteca Nazionale

1593-1594

Caravaggio,
Fruteiro
Roma,
Galleria Borghese

1609-1610

Peter Paul Rubens,
Auto-retrato com
Isabella Brandt
Munique,
Alte Pinakothek

1634

Rembrandt,
Retrato de Marten
Soolmans
Paris,
coleção particular

c. 1660

Jan Cossiers,
O adivinho
São Petersburgo,
Ermitage

c. 1668

Johannes Vermeer,
O geógrafo
Frankfurt,
Städelsches Kunstinstitut

1844

Émile Deroy,
Retrato de Baudelaire
Versalhes,
Musée Nationale
du Château

1897

Giovanni Boldini,
O conde Robert
de Montesquiou-
Fézensac
Paris, Musée d'Orsay

1901

Aubrey Berardsley,
Et in Arcadia Ego em *The Latest*
Works of Aubrey Beardsley
(Londres-Nova York, 1901).
Milão, Biblioteca Nazionale
Braidense

c. 1947

Humphrey Bogart

1954

Marlon Brando
no *set* de
Sindicato de ladrões

c. 1360

Guariento di Arpo,
Fileira de anjos couraçados e armados,
Pádua,
Museo Civico

1410-1411

Irmãos Limbourg,
Abril, em *Les Très riches heures du Duc de Berry*
Chantilly,
Musée Condé

1433

Jan van Eyck,
Homem com turbante vermelho,
Londres,
National Gallery

1500

Albrecht Dürer,
Auto-retrato
Munique,
Alte Pinakothek

1573

Paolo Veronese,
Ceia na casa de Levi
detalhe à esquerda.
Veneza,
Galleria dell'Accademia

1720

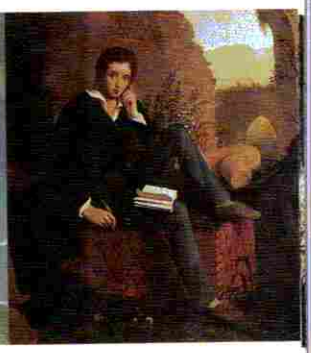
Fra Galgario,
Retrato de gentil-homem
Milão,
Pinacoteca de Brera

1787

Johann Friedrich Tischbein
Goethe no campo romano
Frankfurt,
StädelschesKunstinstitut

1800

Jacques-Louis David,
Napoleão no passo de São Bernardo
Paris,
Malmaison



1818

Joseph Severn,
Shelley nas termas de Caracala
Roma,
Keats Shelley Memorial House

1954

James Dean

1975

David Bowie

1989

Mick Jagger

2002

David Beckham

2002

George Clooney

2700-2300 a.C.	2500 a.C.	1391-1353 a.C.	Século V a.C.	Século II a.C.	Século I a.C.	Sécu
Cabeça de estátua feminina proveniente da ilha de Kéros, Paris, Musée du Louvre	Cabeça feminina proveniente de Chafadji, Kansas City, Atkins Museum of Fine Arts	Estátua de Tuya Novo Império, Paris, Musée du Louvre	Antefixa em forma de cabeça feminina, Paris, Musée du Louvre	Retrato feminino (Antinoéia?) Paris, Musée du Louvre	*Dama Flaviana* Nápoles, Museo Archeologico Nazionale	Retr dita (Saf de P Náp Mus Nazi

1540	c. 1540	1703	1770	1782	1800
Agnolo Bronzino, *Retrato de Lucrezia Panciatichi* Florença, Galleria degli Uffizi	Ticiano Vecellio, *Madalena* Florença, Galleria Palatina	Nicolas de Largillière, *A bela estrasburguesa* Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts	Joshua Reynolds, *As senhoritas Waldegrave* Edimburgo, National Gallery of Scotland	George Romney, *Retrato de Lady Hamilton como Circe*, Londres, Tate Gallery	Mari Benc *Retra negr* Paris, Musé

1926	1929	1931	1932	c. 1949	1954
Louise Brooks	Tamara de Lempicka, *Saknt Moritz*, Orleans, Musée des Beaux-Arts	Greta Garbo	Greta Garbo no *set* de *Mata Hari*	Rita Hayworth	Audre Hepb

Século I a.C.	Século V	c. 1300	Século XV	1480	1485-1490
Retrato de jovem dita a Poetisa (Safo?) proveniente de Pompéia, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale	Cabeça da chamada "Teodora" Milão, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco	*Konrad von Altsetten ao mesmo tempo caçador e presa* Heidelberg, Universitätsbibliothek	Mestre dos retratos Baroncelli, *Retrato de Maria Bonciani*, Florença, Galleria degli Uffizi	Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci* Chantilly, Musée Condé	Leonardo da Vinci, *Retrato de Cecilia Gallerani* Cracóvia, Czartorysky Museum

1800	1820	1860-1865	1867	1922
Marie Guillelmine Benoist, *Retrato de mulher negra* Paris, Musée du Louvre	Gioseppe Tominz, *Moskonova* Lubiana, Narodna Galerije	Felix Nadar, *Sarah Bernhardt*	Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith* Wilmington, Delaware Art Museum	Rina De Liguoro, Messalina

1954	c. 1960	c. 1970
Audrey Hepburn	Brigitte Bardot	Twiggy

2500-2000 a.C.

Cabeça em bronze de Sargão de Ahhad, Bagdá, Museu Arqueológico

Século VII a.C.

Pintura mural do palácio do governador em Tel Barsip, Aleppo, Museo Nacional

Séculos VII-VI a.C.

Apolo de Delfos
Delfos, Museu Nacional

550 a.C.

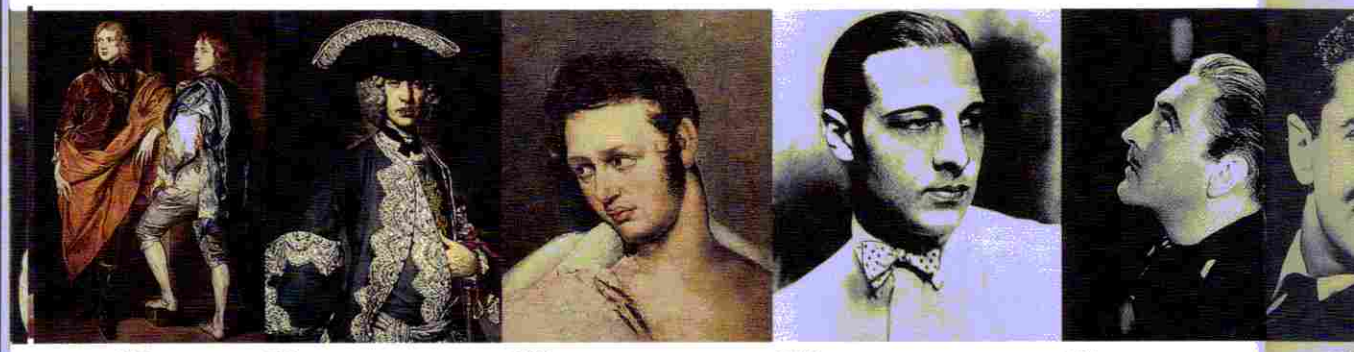
Cavaleiro Rampin
Paris, Musée du Louvre

Século V a.C.

Cabeça de atleta
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, Coleção Astarita

Sé

An
Ná
Mu
Ar
Na



c. 1645

Anton Van Dyck, *Retrato de dois gentis-homens ingleses*
Londres, National Gallery

1720

Fra Galgario
Retrato de gentil-homem com tricorne
Milão, Museo Poldi Pezzoli

c. 1815

Thomas Lawrence, *Retrato de Lord Byron*
Milão, Coleção particular

c. 1923

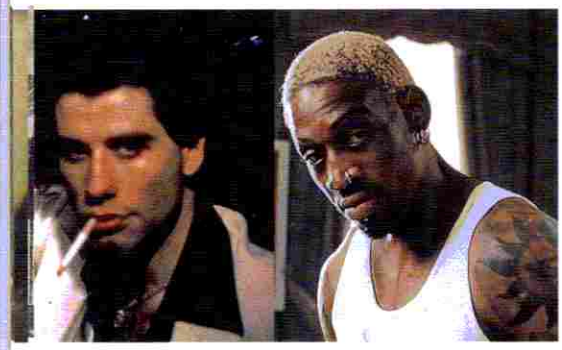
Rodolfo Valentino

1932

John Barrymore no *set* de *Mata Hari*

c. 1

Tyr



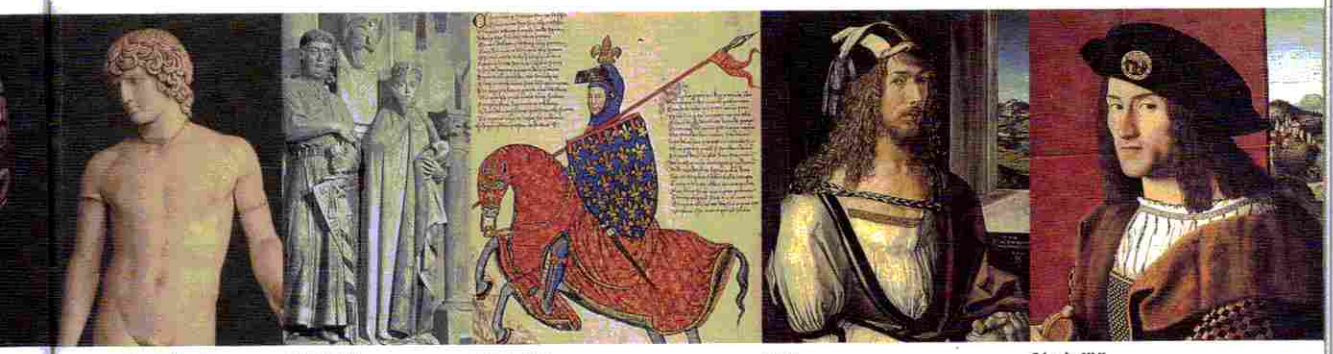
1975

John Travolta no *set* de *Embalos de sábado à noite*

c. 1998

Dennis Rodman

ROSTO E CABELEIRA DE ADÔNIS



Século V a.C.	1255-1265	Século XIV	1498	Século XVI
Antínoo Nápoles, Museo Archeologico Nazionale	Hermann, estátua do coro oeste do domo de Naumburgo	Miniaturista napolitano, *Cavaleiro angevino* em *Ad Robertum Siciliae Regem*, Florença, Biblioteca Nazionale	Albrecht Dürer, *Auto-retrato com luvas* Madri, Museo del Prado	Bartolomeo Veneto, *Retrato de gentil-homem* Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

c. 1935	1951	c. 1954	c. 1968	c. 1968
Tyrone Power	Marlon Brando	James Dean	Jim Morrison	Jimi Hendrix

1132-1140	Século XII	Século XII	Século XII	1285	13
A natividade, mosaico da capela Palatina de Palermo	Ícone em mármore da Virgem orante, Messina, Museo Regionale	*A Virgem e dois anjos,* luneta da igreja do monastério de Sant'Angelo di Formis	Escola florentina, *Madona com Menino* Florença, Galleria degli Uffizi	Duccio di Buoninsegna, *Madona Ruccelai* Florença, Galleria degli Uffizi	Gi *Ma Sa* Flo Ga

1441-1447	1450	c. 1460	c. 1470	c. 14
Filippino Lippi, *Coroação da Virgem* Florença, Galleria degli Uffizi	Jean Fouquet, *Madona com Menino* Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Jacopo Bellini, *Madona com Menino* Florença, Galleria degli Uffizi	Hans Memling, *Madona no trono com Menino* Florença, Galleria degli Uffizi	Huc *Trip* Flor Gall

1509	1524-1526	c. 1526	1532	c. 160
Quinten Metsijs, *Tríptico de Sant'Ana* Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts	Ticiano Vecellio, *Pala Pesaro* Veneza, Santa Maria dei Frati	Albrecht Dürer, *Madona com Menino e uma pêra* Florença, Galleria degli Uffizi	Parmigianino, *Madona do pescoço longo* Florença, Palazzo Pitti	Cara *Mad* Rom Sant'

1310

Giotto,
Madona de Todos os Santos
Florença,
Galleria degli Uffizi

1330

Simone Martini,
Anunciação e santos
Florença,
Galleria degli Uffizi

1410-1411

Irmãos Limbourg,
A visitação
em *Les Très riches heures du Duc de Berry*
Chantilly,
Musée Condé

1425-1430

Masolino,
Madona da humildade
Florença,
Galleria degli Uffizi

c. 1478

Hugo van der Goes,
Tríptico Portinari
Florença,
Galleria degli Uffizi

1487

Sandro Botticelli,
Madona da romãzeira
Florença,
Galleria degli Uffizi

1501-1505

Michelangelo Buonarroti,
Tondo Doni
Florença,
Galleria degli Uffizi

1504-1508

Rafael Sanzio,
Madona do pintassílgo
Florença,
Galleria degli Uffizi

c. 1604

Caravaggio,
Madona dos peregrinos
Roma,
Sant'Agostino

c. 1686

Luca Giordano,
Madona do Rosário ou do baldaquino
Nápoles,
Museo di Capodimonte

1849-1950

Dante Gabriel Rossetti,
Ecce ancilla Domini
Londres,
Tate Gallery

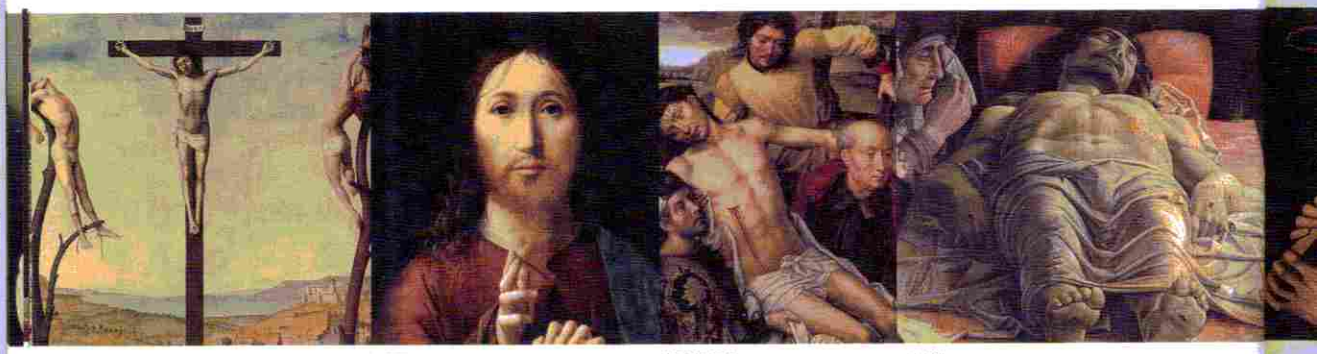
1894-1895

Edvard Munch
Madona
Oslo,
Nasjonalgalleriet

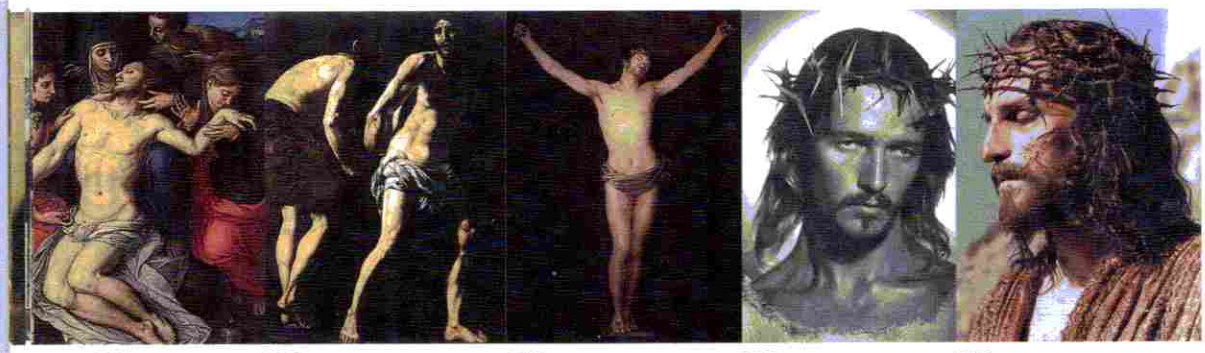
1991

Madonna
(Louise Veronica Ciccone)

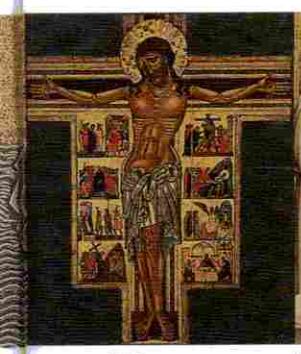
Séculos IX-X	1145-1150	1170	1180-1194
Encadernação de evangeliário Caputa, Tesoro della Cattedrale	Porta real da catedral de Notre-Dame em Chartres	*A crucificação*, em *A Bíblia de Floreffe* Londres, British Museum	*Batismo de Cristo* mosaico da catedral de Santa Maria Assunta em Montreal



1475-1476	1475	1480-1490	c. 1480
Antonello de Messina, *Crucificação* Antuérpia, Musée Royale des Beaux-Arts	Antonello de Messina, *Salvator mundi* Londres, National Gallery	Hans Memling, *Descida da cruz* Granada, Capilla Real	Andrea Mantegna, *Lamento sobre o corpo de Cristo morto* Milão, Pinacoteca de Brera

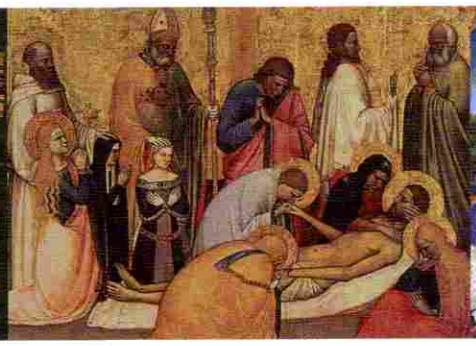


1550	1625	1780	1973	2003
Agnolo Bronzino, *Cristo deposto* Florença, Galleria degli Uffizi	Battistello Caracciolo, *Cristo na coluna* Nápoles, Museo di Capodimonte	Francisco de Goya y Lucientes, *Cristo na cruz* Madri, Museo del Prado	Ted Neely *Jesus Cristo Superstar*	James Caviezel, *A Paixão de Cristo*



c. 1350

Escola luquense,
Crucifixo com histórias da Paixão
Florença,
Galleria degli Uffizi



Século XIV

Giottino,
Pietà
Florença,
Galleria degli Uffizi

1410-1411

Irmãos Limbourg,
Batismo de Cristo
em *Les Très riches heures du Duc de Berry*
Chantilly,
Musée Condé

1450

Piero della Francesca,
Batismo de Cristo
Londres,
National Gallery

c. 1500

Gian Francesco Maineri,
Cristo carregando a cruz
Florença,
Galleria degli Uffizi

c. 1508

Lorenzo Lotto,
Políptico de Recanati,
Pietà
Recanati,
Museo Civico

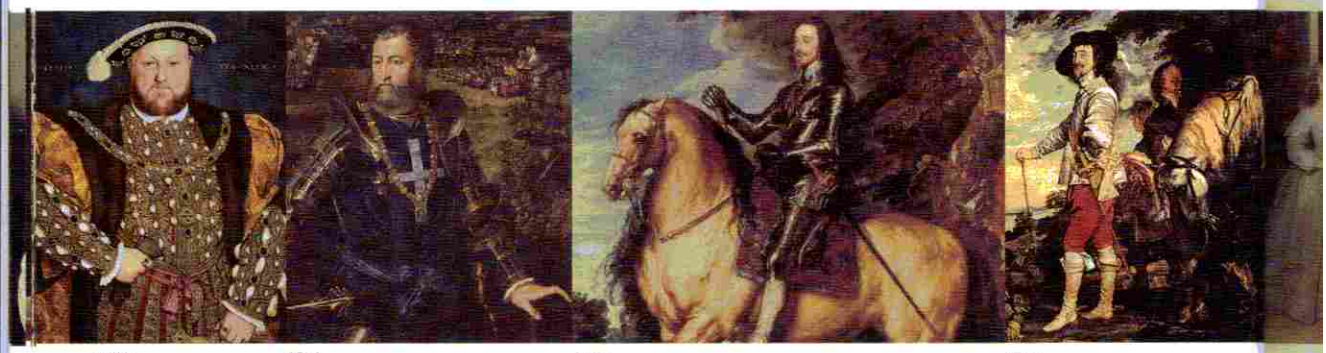
c. 1510

Cima da Conegliano,
Cristo coroado de espinhos
Londres,
National Gallery

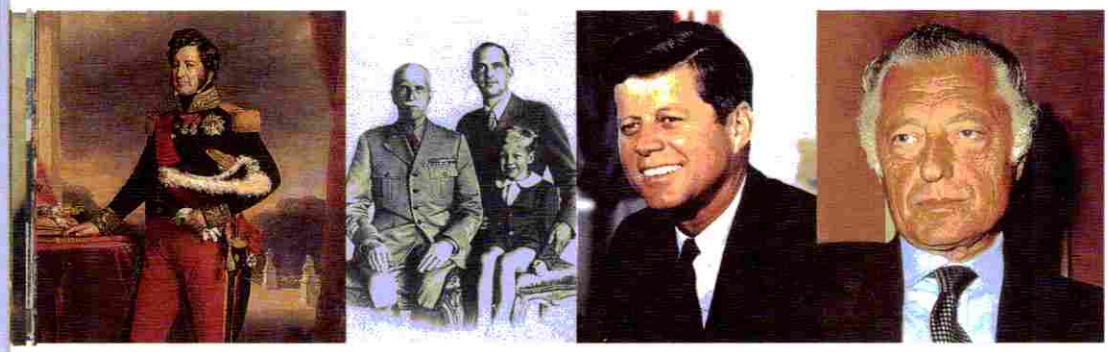
c. 1515

Rafael Sanzio,
Transfiguração
Roma,
Pinacoteca Vaticana

Século XIV a.C.	Séculos III-II a.C.	Séculos VI	c. 1000	1317
Busto colossal de Aquenaton, Novo Império, Cairo, Museu Egípcio	Mosaico de Alexandre, Nápoles, Museo Arqueologico Nazionale	*O imperador Justiniano com seu séquito* Ravenna, Basilica di San Vitale	*Oton III circundado por dignitários eclesiásticos e civis* Munique, Staatsbibliothek	Simone Martini, *São Ludovico de Toulouse* Nápoles, Museo di Capodimonte



1540	1542	1636	1637
Hans Holbein, o Jovem, *Henrique VIII* Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica	Dosso Dossi, *Afonso I de Este* Módena, Galleria e Museo Estense	Anton Van Dyck, *Carlos I a cavalo* Londres, National Gallery	Anton Van Dick, *Carlos I na caça* Paris, Musée du Louvre



c. 1845	1938	1961	1974
Retrato de Luís Filipe de Orleans Versalhes, Musée Nationale du Château	Vitório Emanuel III, com o filho Umberto e o sobrinho Vitório	J.F. Kennedy	Giovanni Agnelli

1373

Niccolò da Bolonha,
César em seu acampamento
em *De Bello Phasalico*
Milão,
Biblioteca Trivulziana

1519

Albrecht Dürer,
Imperador Maximiliano I
Viena,
Kunsthistorisches Museum

c. 1530

Jean Clouet,
Retrato de Francisco I
Paris,
Musée du Louvre

1532-1533

Ticiano Vecellio,
Carlos V em Mühlberg
Madri,
Museo del Prado

1641

Anton Van Dick,
Guilherme II
de Nassau-Orange
Amsterdã,
Rijksmuseum

c. 1670

Pierre Mignard,
Luís XIV coroado por fama
Turim,
Galleria Sabauda

c. 1780

Retrato do rei Jorge III
Versalhes,
Musée du Château

1806

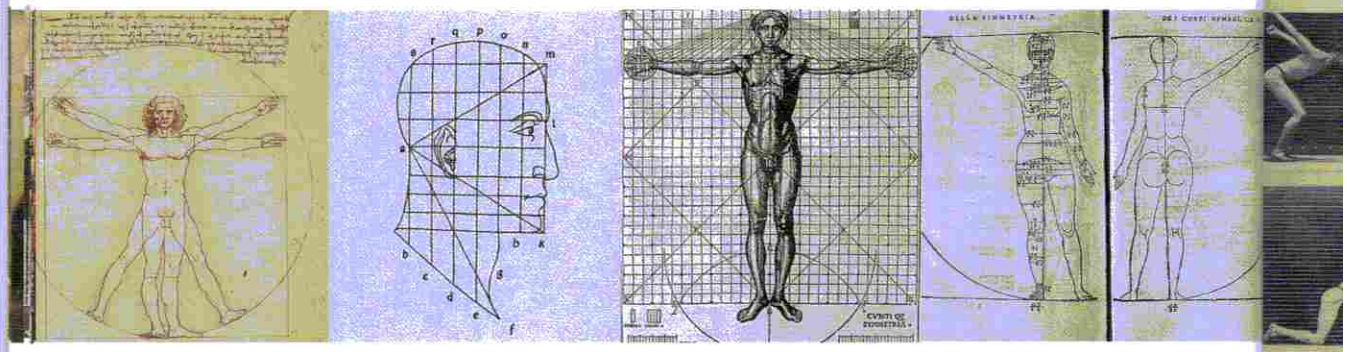
Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
Napoleão I
no trono imperial
Paris,
Musée de l' Armée,
Hôtel des Invalides

1842

Edwin Henry
Landseer,
Windsor Castle
In Modern Times
Windsor Castle,
Royal Collection

Século XIV a.C.	Séculos IX-X	1255-1265	1503-1504	1536
Nefertite Novo Império, Berlim, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung	*A imperatriz Teodora com seu séquito* Ravenna, Basilica di San Vitale	Ekkehard e Utah, estátuas do coro do Domo de Naumburgo	Michael Sittow, *Catarina de Aragão* Viena, Kunsthistorisches Museum	Hans Holbein, o Jovem, *Retrato de Jane Seymour* Haia, Mauritshuis

c. 1500	c. 1955	1963	1990
Gentile Bellini, *Catarina Cornaro, rainha de Chipre* Budapeste, Szépmüvészeti Múzeum	Grace Kelly	Liz Taylor em *Cleópatra*	Lady Diana



c. 1490	1509	1521	1591
Leonardo da Vinci, *Esquema das proporções do corpo humano,* Veneza, Galleria dell'Accademia	Luca Pacioli, *Cabeça inscrita em uma grade geométrica* em *De divina proportione,* Veneza	*Figura vitruviana* em C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione: De architettura* Milão, Biblioteca Nazionale Braidense	Albrecht Dürer, *Tábula antropométrica* em *Da simetria dos corpos humanos*

1570

Retrato de Elisabeth da Inglaterra
Siena, Pinacoteca

1571

François Clouet, *Retrato de Elisabeth d'Áustria*
Paris, Musée du Louvre

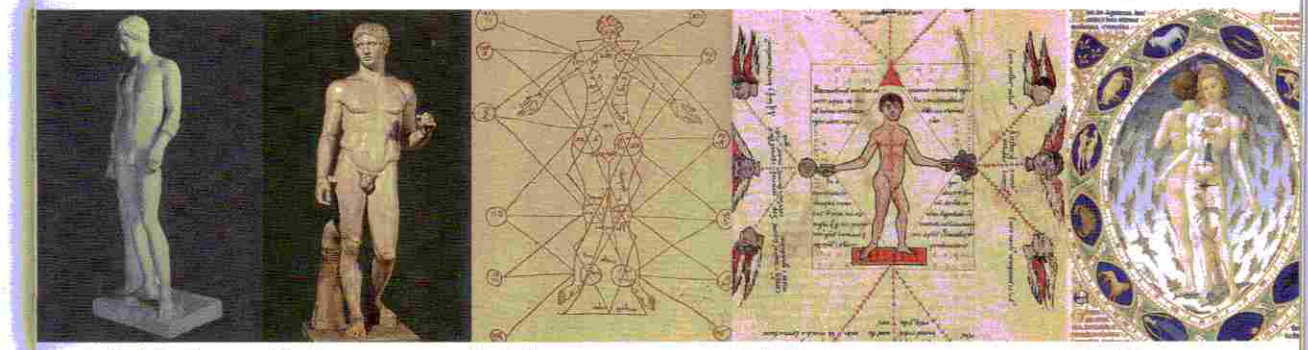
1633

Anton Van Dyck, *A rainha Henriqueta Maria*
Washington, National Gallery

c. 1650

Bernardino Mei, *Antíoco e Estratônica*
Siena, Coleção Monte dei Paschi

PROPORÇÕES



Século IV a.C.

Escola de Policleto, estátua de pugilista
Roma, Coleção particular BNL

450 a.C.

Doríforo, cópia romana de Policleto
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

Século XI

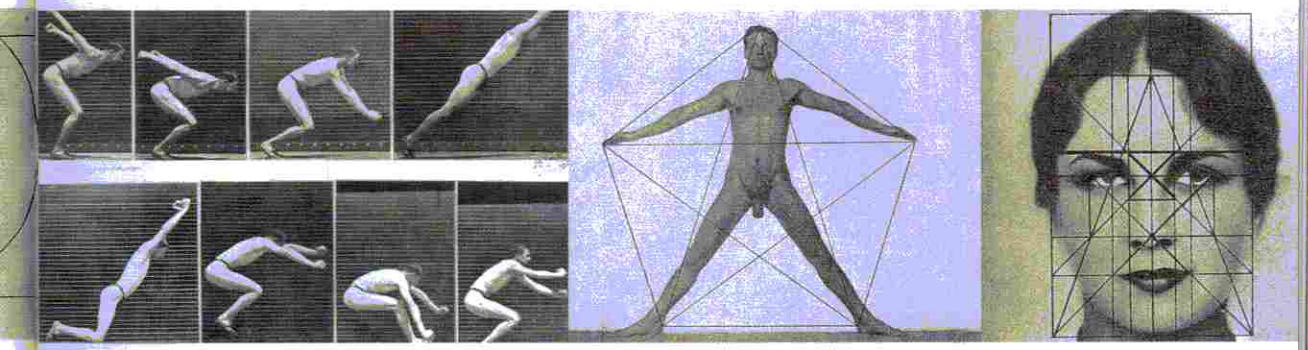
Humores corporais e qualidades elementares do homem em relação com o zodíaco
Burgo de Osma, Espanha

Século XII

Ventos, elementos, temperamentos em *Manuscrito astronômico*, Baviera

1410-1411

Irmãos Limbourg, *Homo zodiaco* em *Les Très riches heures du Duc de Berry*
Chantilly, Musée Condé



1887

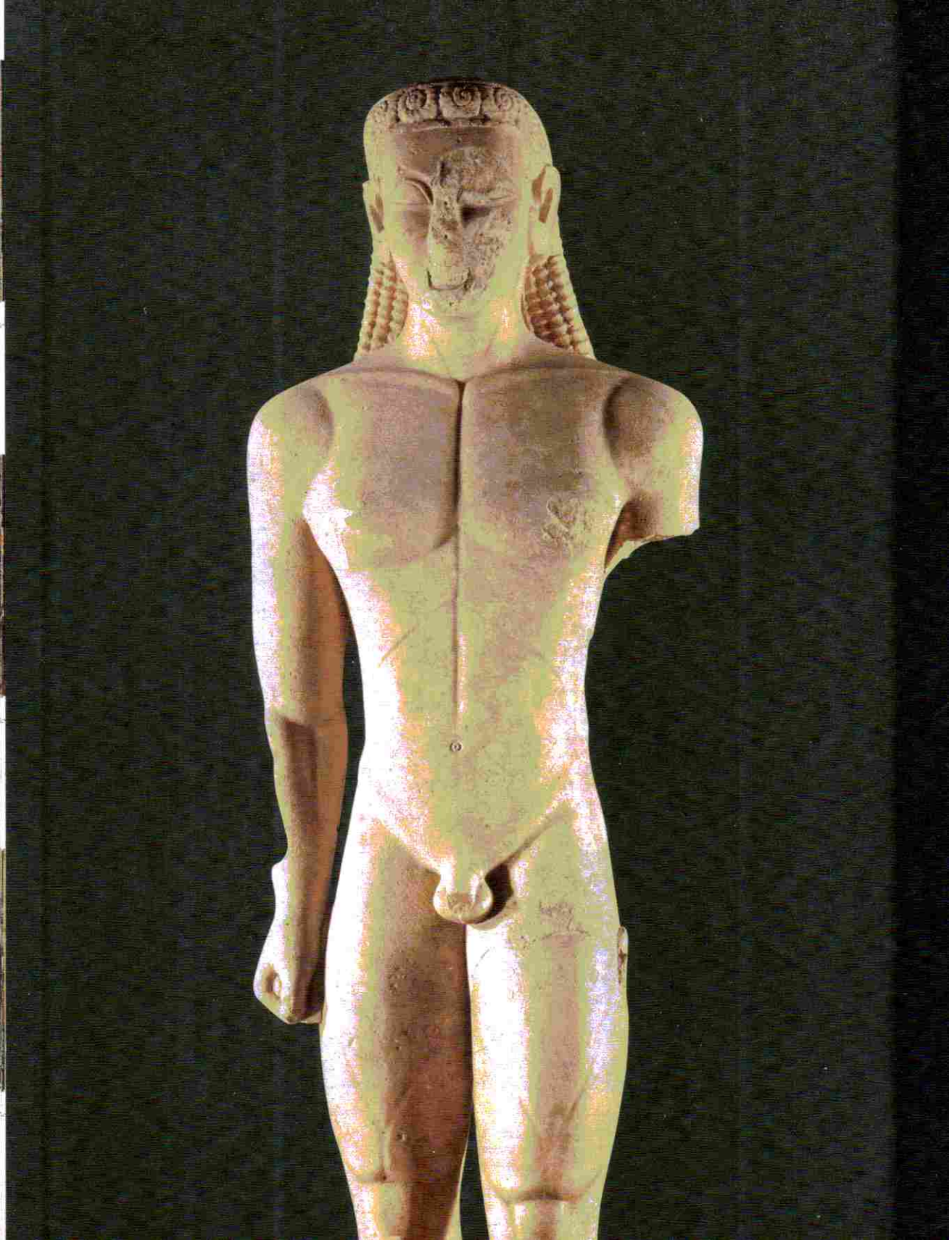
Eadweard Muybridge
The human figure in motion

1931

Matila Ghyka, *Microcosmo* em *Le Nombre d'or*

1931

Matila Ghyka, *Análise harmônica de um rosto* em *Le Nombre d'or*



Capítulo I

O ideal estético na Grécia antiga

1. O coro das Musas

Kouros, século VI a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional

Narra Hesíodo que nas núpcias entre Cadmo e Harmonia, em Tebas, as Musas cantaram em honra aos esposos estes versos, de imediato repetidos pelos presentes: "Quem é belo é caro, quem não é belo não é caro."

Estes versos proverbiais, freqüentemente retomados por sucessivos poetas (entre os quais Teógnis e Eurípides), são de certo modo a expressão do senso comum sobre a Beleza entre os antigos gregos. De fato, na Grécia antiga a Beleza não tinha um estatuto autônomo: poderíamos dizer também que faltavam aos gregos, ao menos até a era de Péricles, uma estética propriamente dita e uma teoria da Beleza.

Não é por acaso que a Beleza se encontra quase sempre associada a outras qualidades. Por exemplo, à pergunta sobre o critério de avaliação da Beleza, o oráculo de Delfos responde: "O mais justo é o mais belo." Mesmo no período áureo da arte grega, a Beleza é associada a outros valores, como a "medida" e a "conveniência". Acrescente-se a isso uma latente desconfiança dos gregos em relação à poesia, que irá se explicitar em Platão: a arte e a poesia (e portanto a Beleza) podem alegrar o olhar ou a mente, mas não estão em conexão com a verdade. Assim, não é casual que o tema da Beleza seja associado com tanta freqüência à guerra de Tróia.

Em Homero também não encontramos uma definição da Beleza; contudo, o mítico autor da *Ilíada* dá uma justificação implícita da guerra de Tróia, antecipando o escandaloso *Encômio de Helena*, escrito pelo sofista Górgias: **a irresistível Beleza de Helena** absolve, de fato, a própria Helena dos lutos por ela causados. Menelau, expugnada Tróia, lança-se sobre a esposa traidora para matá-la, mas seu braço armado fica paralisado à visão do belo seio desnudo de Helena.

A irresistível beleza de Helena
Homero (séculos VIII-VII a.C.)
Ilíada, III, v. 133-142
À torre, vendo aproximar-se Helena
Dizem baixo entre si: "Não sem motivo
Povos rivais aturam tantos males!
Que porte e que garbo! Efígie é das deidades.
Mas, tal qual seja, que embarque; a nós de exício
Não continue a ser e a nossos filhos."
Então chamou-a Príamo: "Anda, ó cara,
Teu cônjuge primeiro e afins e amigos
Atenta ao pé de mim. Não és culpada:
Guerra tão crua, os deuses ma enviaram
[...]"

Arte e verdade
Platão (séculos V-IV a.C.)
A República, X
– Sendo assim, a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas uma pequena parte de cada um que, por seu lado, não passa de uma sombra. Diremos, por exemplo, que o pintor representará um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão sem ter o mínimo conhecimento do seu ofício. Contudo, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens tolos, porque terá dado à sua pintura a aparência de um carpinteiro autêntico [...]
A pintura, e costumeiramente toda espécie de imitação, realiza a sua obra longe da verdade e se relaciona com o elemento de nós mesmos que está mais afastado da sabedoria, não propondo, com essa ligação e amizade, nada de saudável nem de verdadeiro.
– Exato.
– Desse modo, a imitação só dará frutos medíocres, sendo que é uma coisa medíocre unida a um elemento medíocre.
– Assim me parece.
– Mas será assim apenas com a imitação que se dirige à vista ou também com aquela que se dirige ao ouvido, e que chamamos poesia?
– Com certeza, será assim também com esta última.

Classicismo
Johann Joachim Winckelmann
Pensamentos sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura, 1755
Como os homens, as belas artes têm a sua juventude, e seus primórdios parecem semelhantes aos começos de qualquer artista, a quem só apraz o que é faustoso e maravilhoso. [...] Talvez os primeiros pintores gregos não tenham desenhado diversamente do que cantou o seu primeiro grande poeta trágico. Em toda ação humana, primeiro aparece o impetuoso e o impreciso; o ponderado e o exato em seguida, e é preciso tempo para aprender a admirá-los; eles caracterizam apenas os grandes mestres: para os escolares, ao contrário, são até mais vantajosas as paixões violentas.
A nobre simplicidade e a tranqüila grandeza das estátuas gregas constituem a verdadeira marca característica dos escritos gregos dos melhores tempos, ou seja, dos escritos da escola de Sócrates; e são também as qualidades que fazem a particular grandeza de Rafael, grandeza que ele alcançou através da imitação dos antigos. Era preciso uma alma bela como a sua, em um corpo belo, para ser o primeiro em tempos modernos a sentir e descobrir o verdadeiro caráter dos antigos e, para sua maior ventura, ainda naquela idade em que as almas vulgares e imperfeitas são insensíveis à verdadeira grandeza.

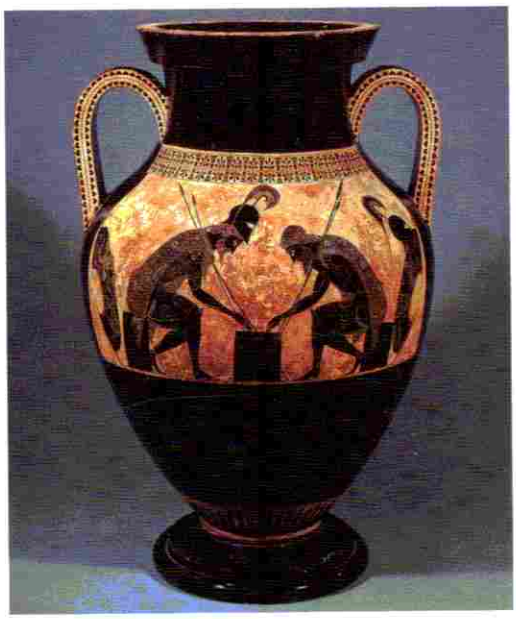
Afrodite Capitolina, cópia romana, 300 a.C. Roma, Musei Capitolini

Todavia, não podemos afirmar a partir dessa e de outras alusões à Beleza dos corpos masculinos e femininos que os textos homéricos manifestem uma compreensão consciente da Beleza. O mesmo devemos dizer dos poetas líricos sucessivos, entre os quais – com a importante exceção de Safo – o tema da Beleza não parece relevante. Esta perspectiva originária não pode ser plenamente compreendida se olharmos a Beleza com olhos modernos, como aconteceu nas diversas épocas que assumiram como autêntica e original uma representação "clássica" da Beleza, que na realidade era fictícia ou produzida pela projeção sobre o passado de uma visão de mundo moderna (basta pensar, por exemplo, no **classicismo** de Winckelmann). A própria palavra *Kalón*, que só impropriamente pode ser traduzida com o termo "belo", deve nos deixar de sobreaviso: ***Kalón* é aquilo que agrada**,

Kalón é aquilo que agrada
Teógnis (século VI a.C.)
Elegias, I, v. 17-18
Musas e Graças, filhas de Zeus,
que um dia nas núpcias
de Cadmocantastes a bela palavra:
"Aquilo que é belo é amado;
o que belo não é, não é amado."
E correu por lábios divinos.

Belo é o que é sempre desejável
Eurípides (século V a.C.)
As Bacantes, III, v. 880-884
O que é a sapiência
ou que presente dos deuses
é mais belo entre os homens
que erguer a mão vitoriosa
sobre a fronte do inimigo?
O que é belo é sempre desejável.

HERMDAENES
KALOS



Aquiles e Ájax entretidos no jogo dos astrágalos, ânfora com figuras negras, 540 a.C. Roma, Musei Vaticani

em face
Eos com o corpo de seu filho Mêmnon, copa ática com figuras vermelhas, 490-480 a.C. Paris, Musée du Louvre

que suscita admiração, que atrai o **olhar**. O objeto belo é um objeto que, em virtude de sua forma, deleita os sentidos, e entre estes em particular o olhar e a audição. Mas não são apenas os aspectos perceptíveis através dos sentidos que exprimem a Beleza do objeto: no caso do corpo humano assumem um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo. Sobre essas bases podemos falar de uma primeira compreensão da Beleza que é ligada, entretanto, às diversas artes que a exprimem e não têm um estatuto unitário: nos hinos, a Beleza se exprime na harmonia do cosmo; na poesia, no encanto que faz os homens se deliciarem; na escultura, na apropriada medida e simetria das partes; na retórica, no ritmo justo.

Olhar
Platão (séculos V-IV a.C.)
Simpósio, 211 e
Que pensar, então, se fosse dado a alguém ver o Belo em si, íntegro, puro, sem mescla, e pudesse mirar não uma beleza contaminada de carne humana, de cores e tantas outras frioleiras mortais, mas a própria Beleza divina invariável?
Acaso – perguntou – supõe mesquinha a vida de um homem que, de olhos postos nessa direção, contempla a dita beleza
pelo meio certo e goza de sua presença?
Não compreendes que somente nessa altura lhe será dado, mirando a beleza pelo meio certo de mirá-la, dar à luz não simulacros de virtude, visto que não está em contato com um simulacro, mas virtude verdadeira, pois está em contato com a verdade? E que tendo gerado e criado virtude verdadeira, a ele pertence a estima dos deuses e, mais que a qualquer outro homem, a imortalidade também?
Essas, Fedro e demais presentes, as palavras de Diotima. Elas me convenceram. Convicto, tento convencer os outros de que, na conquista desse bem, dificilmente se poderia tomar um colaborador da natureza humana mais eficiente que Amor.

2. A Beleza dos artistas

No período de ascensão de Atenas como grande potência militar, econômica e cultural forma-se uma percepção mais clara do belo estético. A época de Péricles, que tem seu ápice nas guerras vitoriosas contra os persas, é uma era de desenvolvimento das artes e em particular da pintura e da escultura. As razões desse desenvolvimento podem ser distinguidas principalmente na exigência de reconstruir os templos destruídos pelos persas, na exibição orgulhosa da potência ateniense, no favorecimento dos artistas por Péricles. A essas causas extrínsecas deve-se acrescentar o peculiar desenvolvimento técnico das artes figurativas gregas. A escultura e a pintura gregas cumprem, em relação à arte egípcia, um progresso enorme, favorecido pela ligação entre arte e senso comum. Os egípcios não consideravam, em sua arquitetura e em suas representações pictóricas, as exigências da visão, que era subordinada a cânones estabelecidos de maneira abstrata e rigidamente respeitados. A arte grega, ao contrário, põe a visão subjetiva em primeiro plano.

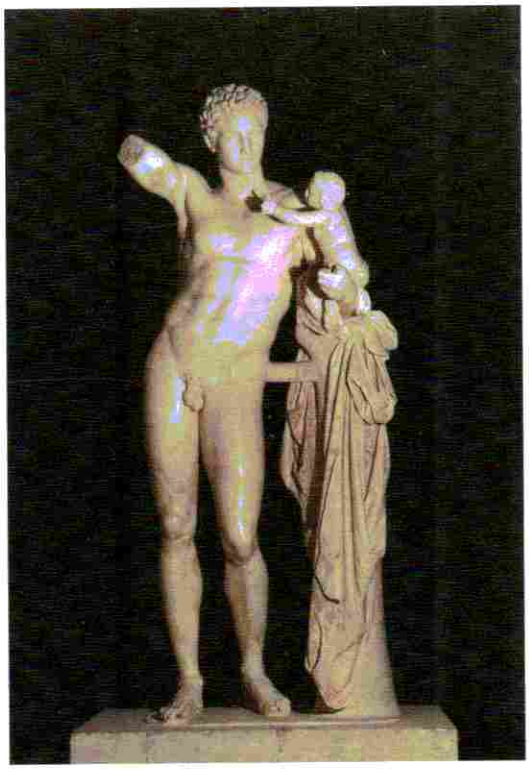
Luta entre centauros e lapitas, estátuas do frontão do templo de Delfos, século IV a.C. Delfos, Museu Arqueológico

em face
Auriga, século V a.C. Delfos, Museu Arqueológico

em face
Míron,
Discóbolo,
460-450 a.C.
Roma, Museo
Nazionale Romano

Os pintores inventam o escorço, que não respeita a exatidão objetiva das belas formas: a perfeita circularidade de um escudo pode ser adaptada à visão do espectador que, perspectivamente, o percebe como achatado. Na escultura, pode-se seguramente falar de uma pesquisa empírica análoga que tem como objetivo a expressão da Beleza viva do corpo. A geração de Fídias (cujas obras muitas vezes conhecemos somente através das cópias sucessivas) e Míron e aquela que a sucede, de Praxíteles, realizam uma espécie de equilíbrio entre a representação realista da Beleza, em particular aquela das formas humanas – a Beleza das formas orgânicas é preferida àquela dos objetos inorgânicos – e a adesão a um cânone (*kanon*) específico, em analogia com a regra (*nómos*) nas composições musicais.
Contrariamente ao que se pensará em seguida, a escultura grega não idealiza um corpo abstrato, mas busca uma Beleza ideal operando uma síntese de corpos vivos, na qual se exprime a Beleza psicofísica que harmoniza a alma e o corpo, ou seja, a Beleza das formas e a bondade da alma: é este o ideal da ***Kalokagathía***, cuja expressão mais alta são os versos de Safo e as esculturas de Praxíteles.
Essa Beleza tem sua melhor expressão nas formas estáticas, nas quais um fragmento de ação ou movimento encontra equilíbrio e repouso, e para as quais a simplicidade expressiva é mais apropriada que a riqueza de particulares. Contudo, uma das mais importantes esculturas gregas constitui uma poderosa violação dessa regra: no ***Laocoonte*** (que remonta ao período helenístico) a cena é dinâmica, dramaticamente descrita e nada simplificada pelo autor. E de fato, a sua descoberta, em 1506, suscitou estupor e desconcerto.

Fídias,
relevos do Partenon,
447-432 a.C.
Londres,
British Museum



acima, à esquerda
Praxíteles,
Vênus de Cnido,
cópia romana de um original de Praxíteles, 375-330 a.C.
Roma, Museo Nazionale Romano

acima, à direita
Praxíteles,
Hermes com Dioniso criança,
cópia romana de um original de Praxíteles, 375-330 a.C.
Roma, Museo Nazionale Romano

Laocoonte,
século I a.C.
Roma,
Musei Vaticani

A Kalokagathía
Safo (séculos VII-VI a.C.)
"A coisa mais bela da terra
é uma linha de cavaleiros", disseram.
"Não, de infantaria." "Não, de barcos."
E eu digo: belo é o que se ama
e explicá-lo é muito fácil:
Helena, que de tantos via a beleza,
escolheu como seu homem, e o melhor,
aquele que apagou a luz de Tróia:
esqueceu a filha, também os pais
e foi para onde a mandava Cípris,
porque o amava. [...] Quem é belo,
o é naquele instante quando está
diante dos olhos. Quem também é bom,
o será agora e sempre.

Laocoonte
Johann Joachim Winckelmann
Monumentos antigos inéditos, I, 1767
Enfim, a característica geral e principal das obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma tranqüila grandeza, seja na posição, como na expressão. Como a profundidade do mar, que permanece imóvel não importa quão agitada esteja a superfície, a expressão das figuras gregas, mesmo agitadas por paixões, mostra sempre uma alma grande e plácida. Esta alma, não obstante o sofrimento mais atroz, se revela no rosto de Laocoonte, e não apenas no rosto. A dor que se mostra em cada músculo e em cada tendão do corpo, da qual, só de olhar para o ventre convulsamente contraído, sem atentar nem para o rosto nem para as outras partes, poderíamos dizer que quase a sentimos nós mesmos, esta dor, dizia eu, não se exprime absolutamente através de sinais de raiva no rosto e na atitude. Laocoonte não grita horrivelmente como no canto de Virgílio: o modo como a boca está aberta não o permitiria; dela pode escapar antes um suspiro angustioso e opresso, como descreve Sadoleto. A dor do corpo e a grandeza da alma estão distribuídos em igual medida por todo o corpo e parecem se manter em equilíbrio. Laocoonte sofre; mas sofre como o Filotecto de Sófocles: seu sofrimento nos toca o coração, mas desejaríamos poder suportar a dor como este homem sublime a suporta.

3. A Beleza dos filósofos

O tema da Beleza é elaborado ulteriormente por Sócrates e Platão. O primeiro, segundo o testemunho dos ***Memorabilia*** de Xenofonte (cuja autenticidade suscita hoje algumas dúvidas, dado o facciosismo do autor), parece querer legitimar a práxis artística no plano conceitual, distinguindo pelo menos três diversas categorias estéticas: a *Beleza ideal*, que representa a natureza através de uma montagem das partes; a *Beleza espiritual*, que exprime a alma através do olhar (como acontece nas esculturas de Praxíteles, cujos olhos o escultor pintava para torná-los mais verdadeiros); e a *Beleza útil* ou funcional. Mais complexa é a posição de Platão, da qual nascerão as duas concepções mais importantes da Beleza que foram elaboradas no decorrer dos séculos: a Beleza como **harmonia e proporção** das partes (derivada de Pitágoras) e a Beleza como **esplendor**, exposta no *Fedro*, que influenciará o pensamento neoplatônico.

Memorabilia
Xenofonte, séculos V-IV a.C.
Memórias de Sócrates, III

Aristipo perguntou-lhe ainda se conhecia alguma coisa bela. "Muitas", respondeu. "E são todas iguais entre si?" "Não: algumas, aliás, são até dessemelhantes." "E como pode ser belo o que é diverso do belo?" "Assim, por Zeus!", respondeu. "Um homem belo na luta é diverso de um homem belo na corrida e um escudo belo na defesa é muito diferente de um dardo belo para um lançamento potente e veloz." "Nenhuma diferença entre essa resposta e a precedente", observou Aristipo, "quando perguntei se conhecias alguma coisa boa." "E acreditas", retomou Sócrates, "que uma coisa é o bom, outra o belo? Não sabes que, em relação a elas mesmas, todas as coisas são belas e boas? Antes de mais nada, a virtude não é boa em relação a algumas coisas e bela em relação a outras; ademais, os homens se dizem belos e bons em referência e em relação às próprias coisas e, em relação a estas últimas, também os corpos dos homens se mostram belos e bons, assim como todas as coisas que os homens usam, em geral, são consideradas belas e boas em relação àquilo para que são úteis." "E até mesmo a lixeira é bela?" "Sem dúvida, por Zeus! E um escudo de ouro é feio, dado que aquela é feita de maneira conveniente ao próprio fim e este de modo inconveniente." "Mas então, para ti, as próprias coisas são belas e feias?" "Certo", disse, "e ao mesmo tempo boas e más: muitas vezes aquilo que é bom para a fome é mau para a febre e aquilo que é bom para a febre é mau para a fome; muitas vezes aquilo que é belo na corrida é feio na luta, aquilo que é belo na luta é feio na corrida. Se, portanto, uma coisa adapta-se bem a um fim, em relação a este fim é bela e boa; feia e má em caso contrário." [...]

Eventualmente, quando se demorava junto a algum artista que por motivos de trabalho exercitava a sua arte, era-lhe igualmente útil. Chegando certa vez em visita a Parrásio, o pintor, perguntou-lhe: "A pintura, Parrásio, não é representação daquilo que se vê? E, de fato, os corpos baixos e altos, à sombra e à luz, ásperos e macios, rugosos e lisos, jovens e velhos, vocês os imitam retratando-os por meio de cores." "É verdade", disse ele.

"E quando representam modelos de Beleza,

visto que não é fácil encontrar um homem perfeito em cada parte, vocês, juntando os mais belos detalhes de cada indivíduo, fazem com que pareça belo o corpo inteiro." "Fazemos justamente isso", disse. "E então, a atitude da alma extremamente sedutora, doce, amável, agradável, atraente, vocês conseguem reproduzir ou não se pode imitar?" "Como se pode imitar, Sócrates, aquilo que não tem proporção de partes, nem cor, nem nenhuma das coisas que enumeraste, e não é visível de forma alguma?" "E no entanto", retomou Sócrates, "não pode o homem olhar alguém com simpatia ou inimizade?" "Creio que sim", disse. "E tudo isso não se pode perceber na expressão dos olhos?" "Sem dúvida." "E te parece que tenham a mesma expressão no rosto aqueles que se mostram interessados no bem e no mal dos amigos e aqueles que não se interessam?" "Certamente não, por Zeus! Quem se interessa tem uma expressão contente quando os amigos estão bem e torna-se sombrio se os amigos estão mal." "Logo, pode-se retratar também isso?" "E como!" "E assim também a magnificência, a generosidade, a grosseria, a indignidade, a temperança, a prudência, a arrogância e a vulgaridade transparecem no rosto e no comportamento do homem, tanto parado quanto em movimento." "É verdade." "Logo, podem ser imitadas?" "E como!" "E pensas que se contempla de melhor grado aquilo que deixa transparecer um caráter belo, bom, amável ou aquilo que o faz parecer feio, mau, odioso?" "Oh, há uma bela diferença, Sócrates!"

Foi certo dia à casa de Clíton, o escultor, e conversando com ele, disse: "Clíton, que os teus corredores, lutadores, pugilistas e pancracistas sejam belos eu o vejo e sei: mas o elemento que mais atrai os homens através da vista, ou seja, o fato de serem as tuas estátuas tão cheias de vida, como consegues infundi-lo?" E como Clíton, perplexo, não respondeu de imediato: "Não é", disse, "modelando tuas obras a partir das formas dos seres vivos que as fazes parecer mais animadas?" "Sem dúvida", respondeu. "E não é retratando acuradamente as várias partes do corpo nas diversas posições, ou seja, abaixadas ou levantadas, contraídas ou alongadas, rígidas ou relaxadas, que fazes as tuas estátuas parecerem mais semelhantes a criaturas vivas e mais sedutoras?" "E como!" "E a exata imitação daquilo que acontece aos corpos em movimento não produz um prazer agradável em quem contempla?" "É natural." "Não se deve, portanto, retratar também os olhos ameaçadores dos combatentes, não se deve imitar o olhar dos vencedores, cheio de alegria?" "Sem dúvida." "Logo, o escultor deve revelar através da forma exterior a atividade da alma."

Harmonia e proporção

Platão (séculos V-IV a.C.)

Timeu, V

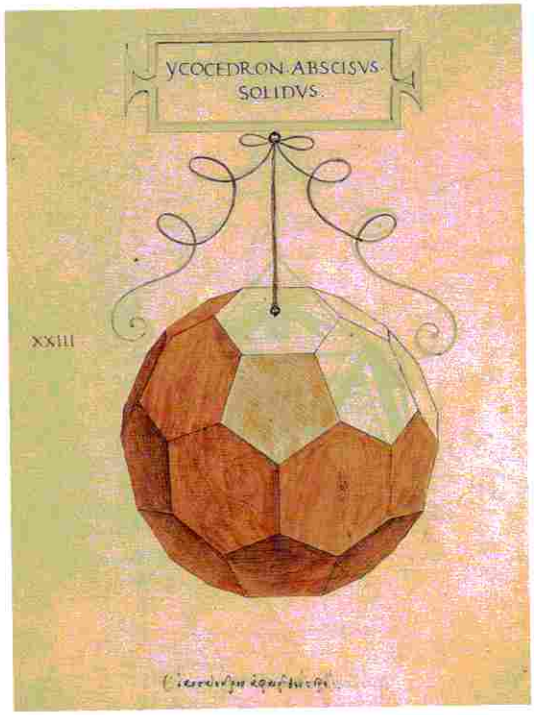
Deus, querendo assemelhá-lo ao mais belo e ao mais completamente perfeito dos animais inteligíveis, compôs um só animal visível, que recolhe dentro de si todos os animais que lhe são naturalmente afins [...] E o mais belo dos laços é aquele que, na medida do possível, faz de si e das coisas afins uma coisa só: ora, a proporção realiza isso de modo belíssimo.

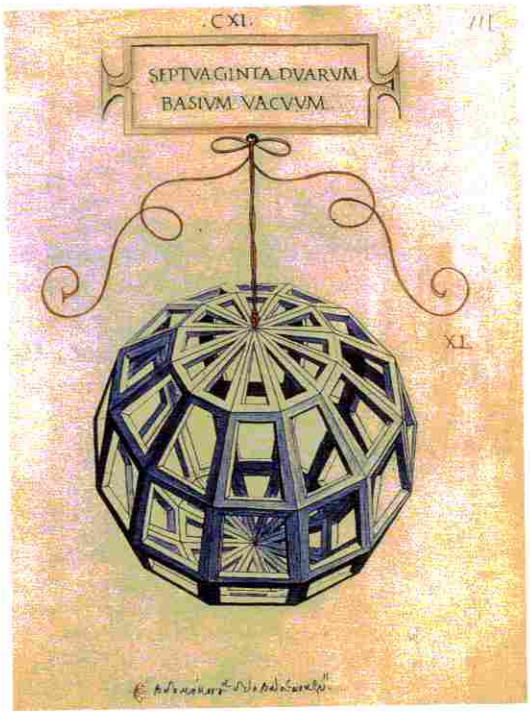
Esplendor

Platão (séculos V-IV a.C.)

Fedro, XXX

Pois bem: os arremedos humanos da justiça e da sabedoria, e todas as outras qualidades da alma, não têm fulgor nas suas imagens terrestres e, observando-as com sentidos obtusos, somente poucos, e com dificuldade, reconhecem nessas imagens o modelo daquilo que representam. Mas a beleza era visível em todo o seu esplendor quando, na corte dos bem-aventurados, deparávamos com o espetáculo ditoso em que alguns de nós seguíamos Zeus e o restante outros deuses. Iniciados nos mistérios divinos,





Leonardo da Vinci, *Ycocedron abscisus solidus* e *Septuaginta duarum basium vacuum*, sólidos platônicos em *De divina proportione* de Luca Pacioli, 1509. Milão, Biblioteca Ambrosiana

Para Platão, a Beleza tem uma existência autônoma, distinta do suporte físico que acidentalmente a exprime; ela não está, portanto, vinculada a este ou àquele objeto físico, mas resplandece em toda parte.
A Beleza não corresponde àquilo que se vê (célebre era, de fato, a feiúra exterior de Sócrates que, no entanto, resplandecia de Beleza interior). Como o corpo é para Platão uma caverna escura que aprisiona a alma, a visão sensível deve ser superada pela visão intelectual, que exige o aprendizado da arte dialética, ou seja, da filosofia. Nem a todos, portanto, é dado perceber a verdadeira Beleza. Em compensação, a arte propriamente dita é uma falsa cópia da autêntica Beleza e como tal é deseducativa para os jovens: melhor, portanto, bani-la das escolas e substituí-la pela **Beleza das formas geométricas**, baseada na proporção e em uma concepção matemática do universo.

nós os celebrávamos íntegros e puros, isentos das imperfeições em que mergulhamos no curso ulterior do nosso caminho. Integridade, simplicidade, imobilidade, felicidade eram as visões que a iniciação nos revelava, imersas numa pura e clara luz. Não tínhamos mácula nem tampouco contato com esse sepulcro que carregamos conosco e que chamamos de corpo, ao qual estamos acorrentados como a ostra à sua concha.

Beleza das formas geométricas

Platão (séculos V-IV a.C.)

Timeu, 55e-56c

Mas, deixando isso de lado, distribuamos os gêneros obtidos com o raciocínio em fogo, terra, água e ar. E à terra daremos forma cúbica.

De fato, dos quatro gêneros é o mais imóvel e o mais plasmável dos corpos. E mais que tudo é necessário que seja idêntico àquele que tem as bases mais sólidas. Dos triângulos que colocamos no início é, por natureza, mais sólida a base daqueles que possuem lados iguais em relação às bases dos que têm lados desiguais. E das superfícies compostas com um e outro triângulo, o quadrângulo eqüilátero resulta necessariamente mais estável que o triângulo eqüilátero, tanto em relação às partes, quanto em relação ao inteiro.

Portanto, estabelecendo tal coisa para a terra, preservamos o raciocínio verossímil. À água daremos a forma que, das remanescentes, é a que se move com maior dificuldade, e ao fogo a mais móvel de todas e ao ar aquela intermediária. [...]

Logo, todas essas formas devem ser concebidas tão pequenas que cada parte singular de cada gênero, por sua pequenez, não seja absolutamente visível para nós, ao passo que, quando as partes se reúnem num conjunto, suas massas possam ser vistas.

E no que diz respeito às proporções que se referem à quantidade e aos movimentos, e a todas as outras potências, deve-se dizer que Deus as harmonizou, na medida em que a natureza da necessidade, por atividade espontânea ou por persuasão, se manifestou, depois de tê-las levado a termo com exatidão em cada parte, segundo relações numéricas.

Capítulo II

Apolíneo e Dionisíaco

1. Os deuses de Delfos

Segundo a mitologia, Zeus teria designado uma medida apropriada e um justo limite para cada ser: o governo do mundo coincide assim com uma harmonia precisa e mensurável, expressa nos quatro motes escritos nas paredes do templo de Delfos: "O mais justo é o mais belo", "Observa o limite", "Odeia a *hybris* (arrogância)", "Nada em excesso". Sobre estas regras se funda o senso comum grego da Beleza, em acordo com uma visão do mundo que interpreta a ordem e a harmonia como aquilo que impõe um limite ao "bocejante Caos", de cuja goela saiu, segundo Hesíodo, o mundo. Esta visão é colocada sob a proteção de **Apolo** que, de fato, é representado entre as Musas no frontão ocidental do templo de Delfos.

Apolo e as musas, vaso com figuras vermelhas, 500 a.C. São Petersburgo, Ermitage

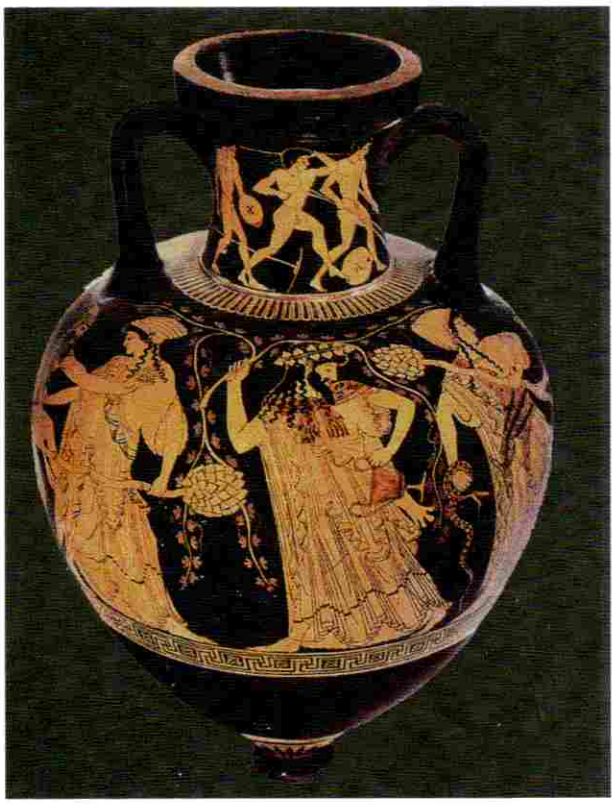
em face
Apolo do Belvedere, cópia romana do original do século IV a.C. Roma, Musei Vaticani

em face
Lisipo,
Estatueta de Alexandre caçador,
300-250 a.C.
Roma,
Museo di Villa Giulia

Mas no mesmo templo (século IV a.C.), no frontão oriental figura Dioniso, deus do caos e da desenfreada infração de toda regra. Essa coabitação de duas divindades antitéticas não é casual, embora só tenha sido tematizada na idade moderna, com Nietzsche. Em geral, ela exprime a possibilidade, sempre presente e verificando-se periodicamente, da irrupção do caos na beleza da harmonia. Mais especificamente, expressam-se aqui algumas antíteses significativas que permanecem sem solução dentro da concepção grega da Beleza, que se mostra bem mais complexa e problemática do que as simplificações operadas pela tradição clássica.

Uma primeira antítese é aquela entre beleza e percepção sensível. Se de fato a Beleza é perceptível, mas não completamente, pois nem tudo nela

Apolo
Friedrich Wilhelm Nietzsche
O nascimento da tragédia, I, 1872
E assim poderia valer para Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer diz do homem preso no véu de Maia (*O mundo como vontade e representação* I, p. 416): "Como no mar em fúria que, infinito em todos os lados, ululando ergue e afunda montanhas de ondas, um navegante instala-se sobre um barco, confiando na débil embarcação; assim o indivíduo está placidamente em meio a um mundo de angústias, apoiando-se e confiando no *principium individuationis*."



Pintor de Kleofrades,
Dioniso entre Sátiros e Mênades,
ânfora com figuras vermelhas, 500-495 a.C.
Munique, Staatliche Antikensammlungen

Fauno Barberini,
220 a.C.
Munique, Staatliche
Antikensammlungen

se exprime em formas sensíveis, abre-se uma perigosa oposição entre Aparência e Beleza: oposição que os artistas tentarão manter entreaberta, mas que um filósofo como Heráclito abrirá em toda a sua amplidão, afirmando que a Beleza harmônica do mundo se evidencia como casual desordem.
Uma segunda antítese é aquela entre som e visão, as duas formas perceptivas privilegiadas pela concepção grega (provavelmente porque, ao contrário do cheiro e do sabor, são recondutíveis a medidas e ordens numéricas): embora se reconheça à música o privilégio de exprimir a alma, é somente às **formas visíveis** que se aplica a definição de belo (*Kalón*) como "aquilo que agrada e atrai". Desordem e música vão, assim, constituir uma espécie de lado obscuro da Beleza apolínea harmônica e visível e como tais colocam-se na esfera de ação de Dioniso.
Esta diferença é compreensível se pensarmos que uma estátua devia representar uma "idéia" (presumindo, portanto, uma pacata contemplação), enquanto a música era entendida como algo que suscita paixões.

Formas visíveis
Friedrich Wilhelm Nietzsche
O nascimento da tragédia, I, 1872
De Apolo se deveria dizer que a inquebrantável confiança naquele *principium* e a plácida submissão daquele que por ele é dominado encontraram nele a sua expressão mais sublime, e se poderia definir o próprio Apolo como a magnífica imagem divina do *principium individuationis*, de cujos gestos e olhares nos fala toda a alegria e a sabedoria da "aparência", junto com a sua Beleza.

2. Dos gregos a Nietzsche

Um aspecto ulterior da antítese entre Apolo e Dioniso diz respeito à díade distância/proximidade. De fato, a arte grega e a arte ocidental em geral privilegiam a justa distância da obra, com a qual não se entra em contato direto, ao contrário de certas formas artísticas orientais: uma escultura japonesa deve ser tocada e com uma mandala tibetana de areia se deve interagir. Sendo assim, a Beleza grega se exprime através dos sentidos que permitem manter a distância entre o objeto e o observador: visão e ouvido, mais que tato, gosto ou olfato. No entanto, as formas audíveis, como a música, suscitam desconfiança em razão do envolvimento da alma do espectador que comportam. O ritmo da música remete ao fluxo perene (e desarmônico, porque desprovido de limite) das coisas.

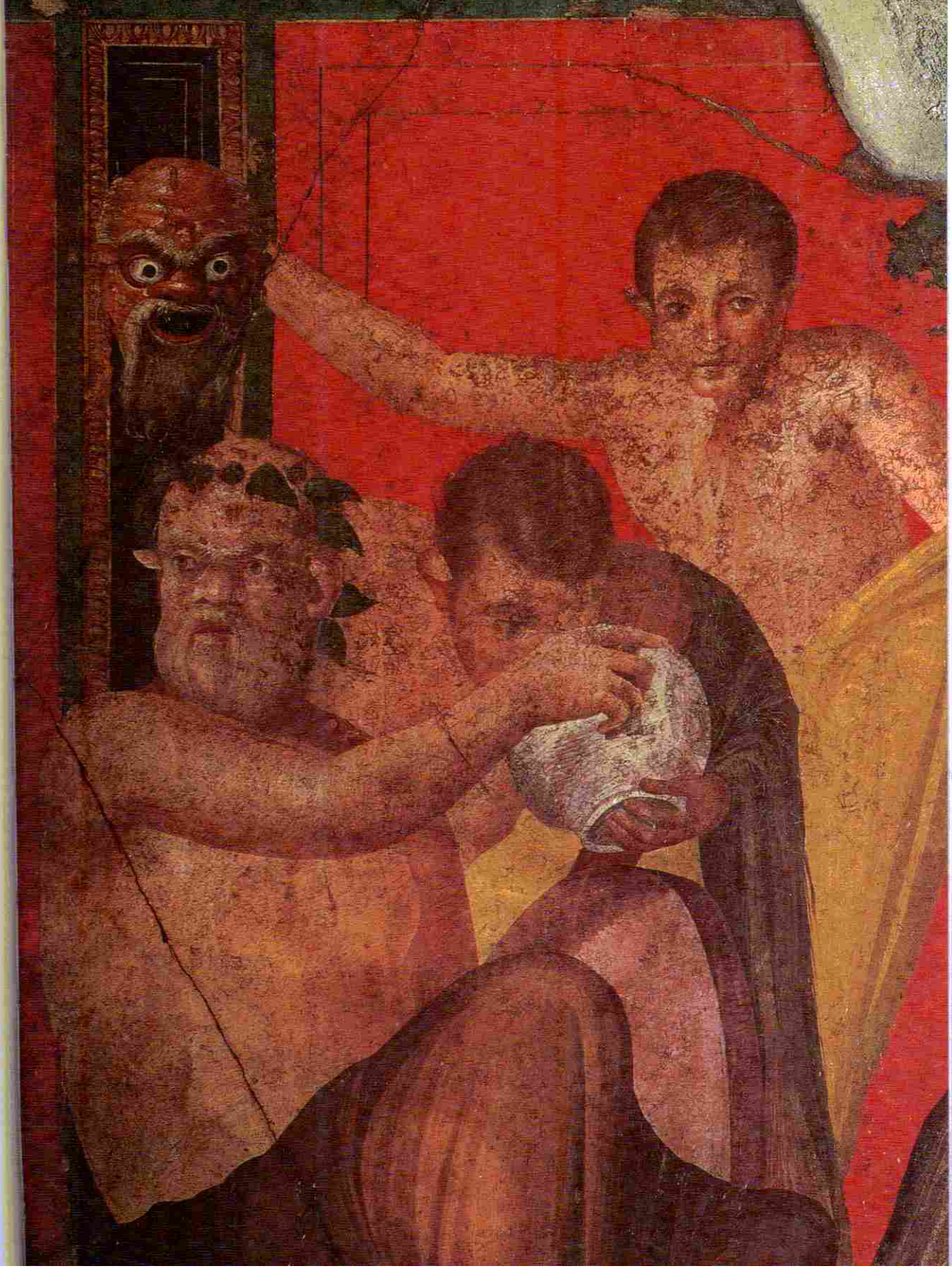
Pintor de Médias, *Hydria. Fáon e as mulheres de Lesbos*, c. 410. Florensa, Museu Arquelógico

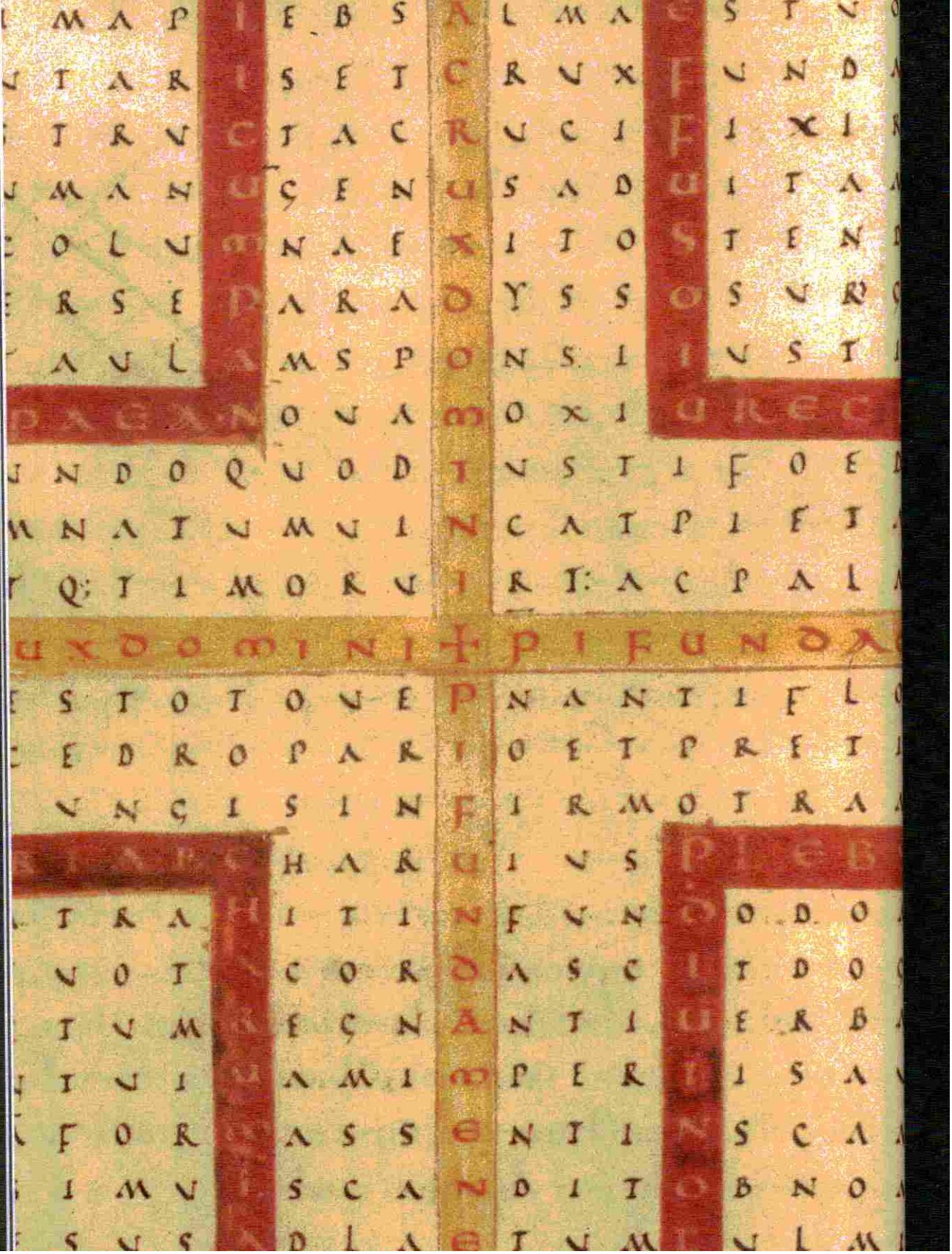
É este, substancialmente, o ponto forte da leitura que Nietzsche faz da antítese entre apolíneo e dionisíaco, além de suas ingenuidades juvenis (reconhecidas, aliás, pelo autor) e de algumas ousadias justamente estigmatizadas pelos filólogos. A harmonia serena, entendida como ordem e medida, exprime-se naquela que Nietzsche chama de **Beleza apolínea**. Mas esta Beleza é ao mesmo tempo um anteparo que tenta cancelar a presença de uma **Beleza dionisíaca**, conturbadora, que não se exprime nas formas aparentes, mas além das aparências. É uma Beleza alegre e perigosa, antitética à razão e freqüentemente representada como possessão e loucura: é o lado noturno do suave céu ático, povoado de mistérios iniciáticos e obscuros ritos sacrificais, como os mistérios eleusinos e os ritos dionisíacos. Essa Beleza noturna e conturbadora permanecerá escondida até a idade moderna (cf. Capítulo XIII), para configurar-se depois como reservatório secreto e vital das expressões contemporâneas da Beleza, realizando a sua desforra contra a bela harmonia clássica.

Sileno com dois sátiros, friso dos Mistérios Dionisíacos, século I a.C. Pompéia, Villa dei Misteri

Beleza apolínea
Friedrich Wilhelm Nietzsche
O nascimento da tragédia, III, 1872
A "ingenuidade" homérica só pode ser entendida como a vitória completa da ilusão apolínea: é uma ilusão como aquela que a natureza, para alcançar seus propósitos, tantas vezes emprega. O verdadeiro intuito é encoberto por uma imagem ilusória: em direção a esta estendemos as mãos e, através de nosso erro, a natureza chega àquele. Nos gregos a "vontade" queria intuir a si mesma na transfiguração do gênio e do mundo da arte: para glorificar-se, suas criaturas tinham de sentir-se dignas de glorificação, tinham que se ver refletidas em uma esfera superior, sem que este mundo perfeito da intuição atuasse como imperativo ou como censura. Esta é a esfera da beleza, onde eles viam suas imagens em um espelho, os deuses olímpicos. Com esse espelhamento de beleza, a "vontade" helênica lutava contra o talento, correlativo ao artístico, para a dor e para a sabedoria da dor: e como monumento da sua vitória temos diante de nós Homero, o artista ingênuo.

Beleza dionisíaca
Friedrich Wilhelm Nietzsche
O nascimento da tragédia, XVI, 1872
"Acreditamos na vida eterna", assim grita a tragédia; enquanto a música é a idéia imediata desta vida. Uma finalidade totalmente diversa tem a arte do escultor: aqui Apolo supera o sofrimento do indivíduo com a luminosa glorificação da eternidade da aparência, aqui a Beleza vence o sofrimento inerente à vida; a dor é, em certo sentido, removida dos traços da natureza. Na arte dionisíaca e em seu simbolismo trágico, a própria natureza nos fala com sua voz verdadeira e aberta: "Sede como eu sou! Na mudança incessante das aparências, a mãe primigênia, eternamente criadora, que obriga eternamente à existência, que eternamente se regozija com essa instabilidade da aparência!"





Capítulo III

A Beleza como proporção e harmonia

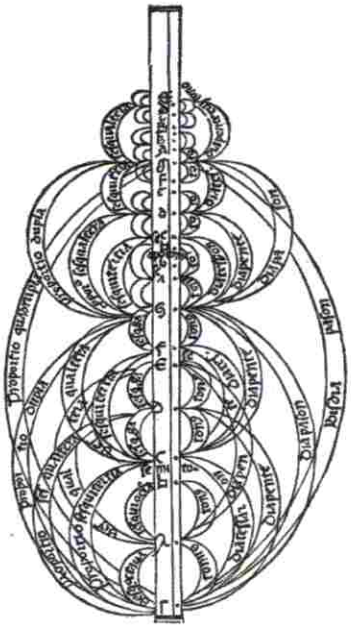
1. O número e a música

Rabano Mauro, *Os quatro elementos, as quatro estações, as quatro regiões do mundo, os quatro quartos do mundo... dispõem-se em forma de cruz e nela santificam-se*, em *Laudibus Sanctae Crucis*, Ms. 223 F, fol. 10, detalhe, século IX. Amiens, Bibliothèque Municipale

Segundo o senso comum, consideramos bela uma coisa bem proporcionada. É, portanto, explicável que desde a antiguidade se tenha identificado Beleza com proporção – embora seja interessante recordar que na definição comum de Beleza no mundo grego e latino à proporção juntava-se sempre a amabilidade da cor (e da luz).

Quando, na Grécia antiga, os filósofos ditos pré-socráticos – como Tales, Anaximandro e Anaxímenes, entre os séculos VII e VI a.C. – começam a discutir qual seria o princípio de todas as coisas (e indicam a origem da realidade na água, no infinito originário, no ar), eles buscam dar uma definição do mundo como um todo ordenado e governado por uma só lei. Isso significa também pensar o mundo como uma forma, e os gregos advertem nitidamente a identidade entre Forma e Beleza. Todavia, quem vai afirmar tais coisas de modo explícito, começando a juntar em um só nó cosmologia, matemática, ciência natural e estética, será Pitágoras com sua escola, no século VI a.C.

Pitágoras (que no curso de suas viagens provavelmente esteve em contato com as reflexões matemáticas dos egípcios) foi o primeiro a sustentar que o princípio de todas as coisas é o **número**. Os pitagóricos experimentam uma espécie de sacro terror diante do infinito e daquilo que não pode ser reconduzido a um limite e por isso buscam no número a regra capaz de limitar a realidade, de dar-lhe ordem e compreensibilidade. Com Pitágoras nasce uma visão estético-matemática do universo: todas as coisas existem porque refletem uma **ordem** e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo condição de existência e de Beleza.



Franchino Gaffurio, *Tábula*, em *Theorica musicae*, 1492. Milão, Biblioteca Nazionale Braidense

Número
Filolau (século V a.C.)
Fragmentos dos pré-socráticos, D44 B4
Todas as coisas conhecidas têm um número: sem o número não seria possível conhecer ou pensar coisa alguma.

Ordem
Pitágoras (séculos VI-V a.C.)
Vidas dos filósofos de Diógenes Laércio
A virtude é harmonia, e assim também a saúde, todo o bem e a divindade. Em conseqüência, todas as coisas se formam sob a égide da harmonia.

Relações matemáticas
Téon de Esmirna (séculos II-I a.C.)
Fragmentos dos pré-socráticos, D47 A19a,
Eudoxo e Arquitas julgavam que as relações que constituem os acordes podiam ser expressas em números: pensavam eles que tais relações consistem em movimentos e que o movimento veloz dá o som agudo, como aquele que contínua e rapidamente bate o ar, e o lento resulta em som grave, como aquele que é menos rápido.

Sons musicais
Téon de Esmirna (séculos II-I a.C.)
Fragmentos dos pré-socráticos, D18 A13,
Laso de Hermíone, como dizem, assim como o pitagórico Ipaso de Metaponto, servia-se da velocidade e da lentidão dos movimentos, dos quais derivam os acordes... Transferiu para alguns vasos estas relações numéricas. De dois vasos, ambos do mesmo tamanho e da mesma forma, um deixou completamente vazio e o outro encheu pela metade de líquido: percutindo-os a ambos resultava-lhe o acorde de oitava. Esvaziando de novo um dos vasos e enchendo o outro apenas de um quarto, vibrando-os, obtinha o acorde de quarta. E o acorde de quinta em seguida, enchendo a terça parte, pois a relação dos vácuos era, na oitava, de dois para um, na quinta, de três para dois, na quarta, de quatro para três.

Proporção
Bonaventura da Bagnoreggio (século XIII)
Itinerarium mentis in Deum, II, 7
Todas as coisas são, portanto, belas e de certo modo deleitáveis; e não há Beleza e deleite sem proporção, e a proporção encontra-se em primeiro lugar nos números: é necessário que todas as coisas tenham uma proporção numérica e conseqüentemente "o número é o modelo principal na mente do Criador" e o principal vestígio que, nas coisas, conduz à sabedoria. Tal vestígio, sendo evidentíssimo a todos e viciníssimo a Deus, nos conduz, por assim dizer, a Ele através de suas sete diferenças e nos leva a conhecê-Lo em todas as coisas corpóreas e sensíveis; à medida que aprendemos que as coisas têm uma proporção numérica, experimentamos prazer em tal proporção numérica e julgamos de maneira irrefutável em virtude das leis que a regulam.

Modos musicais
Boécio (480-526)
De musica, I, 1
Nada é mais próprio à natureza humana do que abandonar-se aos modos suaves e mostrar-se irritada por modos contrários; e isso não se refere apenas, em cada um, a certas inclinações ou a certas idades, mas toca todas as tendências: as crianças, os jovens, os próprios velhos são tocados tão naturalmente, de maneira espontânea, pelos modos da música que se pode dizer que nenhuma idade se aliena do prazer do doce canto. Daí pode-se reconhecer que não injustamente foi dito por Platão que a alma do mundo foi composta com musical conveniência. De fato, através do que é convenientemente harmonizado em nós, percebemos nos sons aquilo que é composto de maneira harmônica e com isso nos deleitamos, pois compreendemos que nós mesmos somos feitos à semelhança disso. Amiga é, de fato, a semelhança, odiosa e contrária é a dessemelhança.

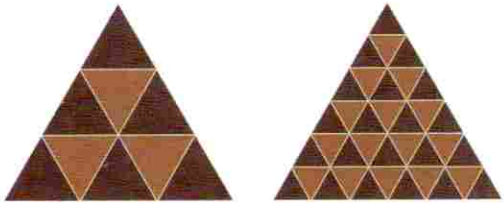
Os pitagóricos são os primeiros a estudar as **relações matemáticas** que regulam os **sons musicais**, as proporções nas quais se baseiam os intervalos, a relação entre o comprimento de uma corda e a altura de um som. A idéia da harmonia musical se associa estreitamente a cada regra para a produção do Belo. Esta idéia de **proporção** atravessa toda a antiguidade e transmite-se à Idade Média através da obra de Boécio entre os séculos IV e V d.C. Recorda Boécio que, certo dia, Pitágoras observou que os martelos de um ferreiro, batendo na bigorna, produziam sons diversos e se deu conta de que as relações entre os sons da gama assim produzida eram proporcionais ao peso dos martelos. E não é só isso: Boécio lembra também que os pitagóricos sabiam que os diversos **modos musicais** influem sobre a psicologia dos indivíduos e distinguiam ritmos duros e ritmos temperados, ritmos adequados para educar os jovens e ritmos moles e lascivos. Pitágoras devolveu a calma e o domínio de si a um adolescente bêbado fazendo-o ouvir uma melodia de modo hipofrígio em ritmo espondaico (pois o modo frígio o estava superexcitando). Os pitagóricos, pacificando no sono as preocupações cotidianas, para adormecer usavam determinadas cantilenas e ao despertar liberavam-se do torpor do sono com outras modulações.

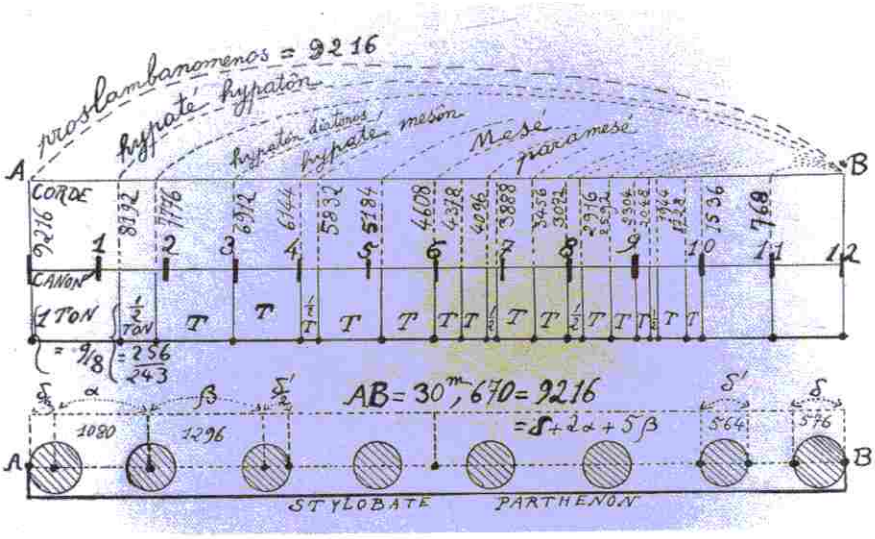
Franchino Gaffurio, *Os experimentos de Pitágoras sobre as relações entre os sons*, em *Theorica musicae*, 1492. Milão, Biblioteca Nazionale Braidense

2. A proporção arquitetônica

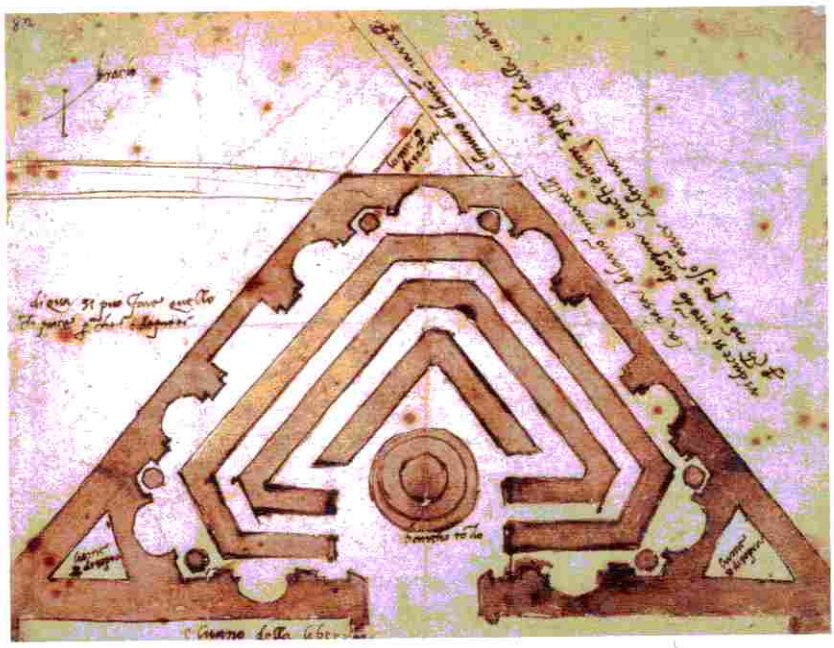
As relações que regulam as dimensões dos templos gregos, os intervalos entre as colunas ou as relações entre as várias partes da fachada correspondem às mesmas que regulam os intervalos musicais. A idéia de passar do conceito aritmético de número ao conceito geométrico-espacial de relações entre vários pontos é, justamente, uma idéia dos pitagóricos. A *tetraktýs* é a figura simbólica sobre a qual eles fazem seus juramentos e na qual se condensa em medida perfeita e exemplar a redução do numérico ao espacial, do aritmético ao geométrico. Cada lado desse triângulo é formado por quatro pontos e em seu centro existe apenas um ponto, a unidade, da qual se originam todos os outros números. O quatro transforma-se assim em símbolo de força, de justiça, de solidez; o triângulo formado por três séries de quatro números é, e permanece sendo, símbolo de igualdade perfeita. Os pontos que formam o triângulo somados entre si dão o número dez, e com os dez primeiros números é possível exprimir todos os números possíveis. Se o número é a essência do universo, na *tetraktýs* (ou tétrade) condensam-se toda a sabedoria universal, todos os números e todas as operações numéricas possíveis. Continuando-se em seguida a estabelecer os números segundo o modelo da *tetraktýs*, alargando a base do triângulo, obtêm-se progressões numéricas nas quais se alternam os números pares (símbolo do infinito, pois neles é impossível identificar um ponto central separando um número igual de pontos) e os números ímpares (finitos, pois a linha tem sempre um ponto central que separa um número igual de pontos). Mas a essas harmonias aritméticas também corresponderão harmonias geométricas e os olhos poderão ligar estes pontos continuamente em uma série indefinida e concatenada de triângulos eqüiláteros perfeitos.

Construção da *tetraktýs* pitagórica. O ponto central é eqüidistante dos pontos que formam o triângulo eqüilátero da tétrade. Prosseguindo a série, de cada ponto obtém-se um retículo potencialmente infinito sobre o qual se inscreve uma série igualmente infinita de idênticos triângulos eqüiláteros





Matila Ghyka,
Relação entre a gama pitagórica e os intervalos entre as colunas dos templos gregos (Partenon),
em *Le Nombre d'or*,
Paris, 1931

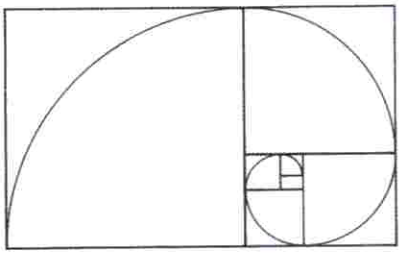


Michelangelo Buonarroti,
Estudo para a sala dos livros da biblioteca Laurenciana,
c.1516.
Florença,
Casa Buonarroti

Jacopo de' Barbari, *Retrato de frei Luca Pacioli e de jovem desconhecido*, c. 1495. Nápoles, Museo di Capodimonte

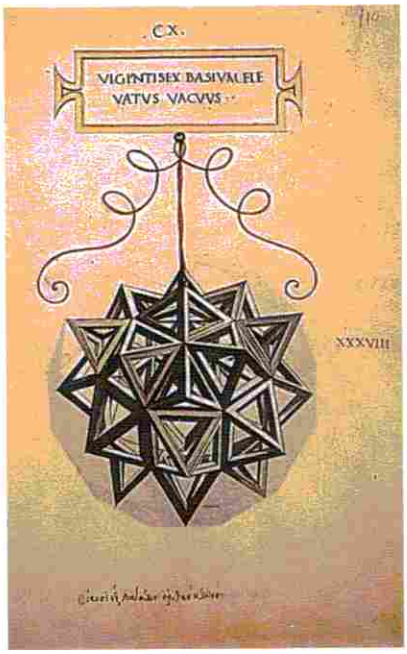
Essa **concepção matemática** do mundo encontra-se igualmente em Platão, sobretudo no diálogo *Timeu*. Entre Humanismo e Renascimento, épocas nas quais se assiste a um retorno do platonismo, os corpos regulares platônicos são estudados e celebrados, justamente como modelos ideais, por Leonardo, por Piero della Francesca no *De perspectiva pingendi*, por Luca Pacioli no *De divina proportione*, por Albrecht Dürer no *Da simetria dos corpos humanos*. A divina proporção de que se fala em Pacioli é a seção áurea, aquela relação que se realiza em um segmento AB quando, colocado um ponto C de divisão, AB está para AC, assim como AC está para CB.

O *De architectura* de Vitrúvio (século I a.C.) transmitirá, seja para a Idade Média, seja para o Renascimento, instrumentos para a realização de proporções arquitetônicas ótimas. Depois da invenção da imprensa, sua obra aparecerá em numerosas edições, com diagramas e desenhos mais rigorosos.

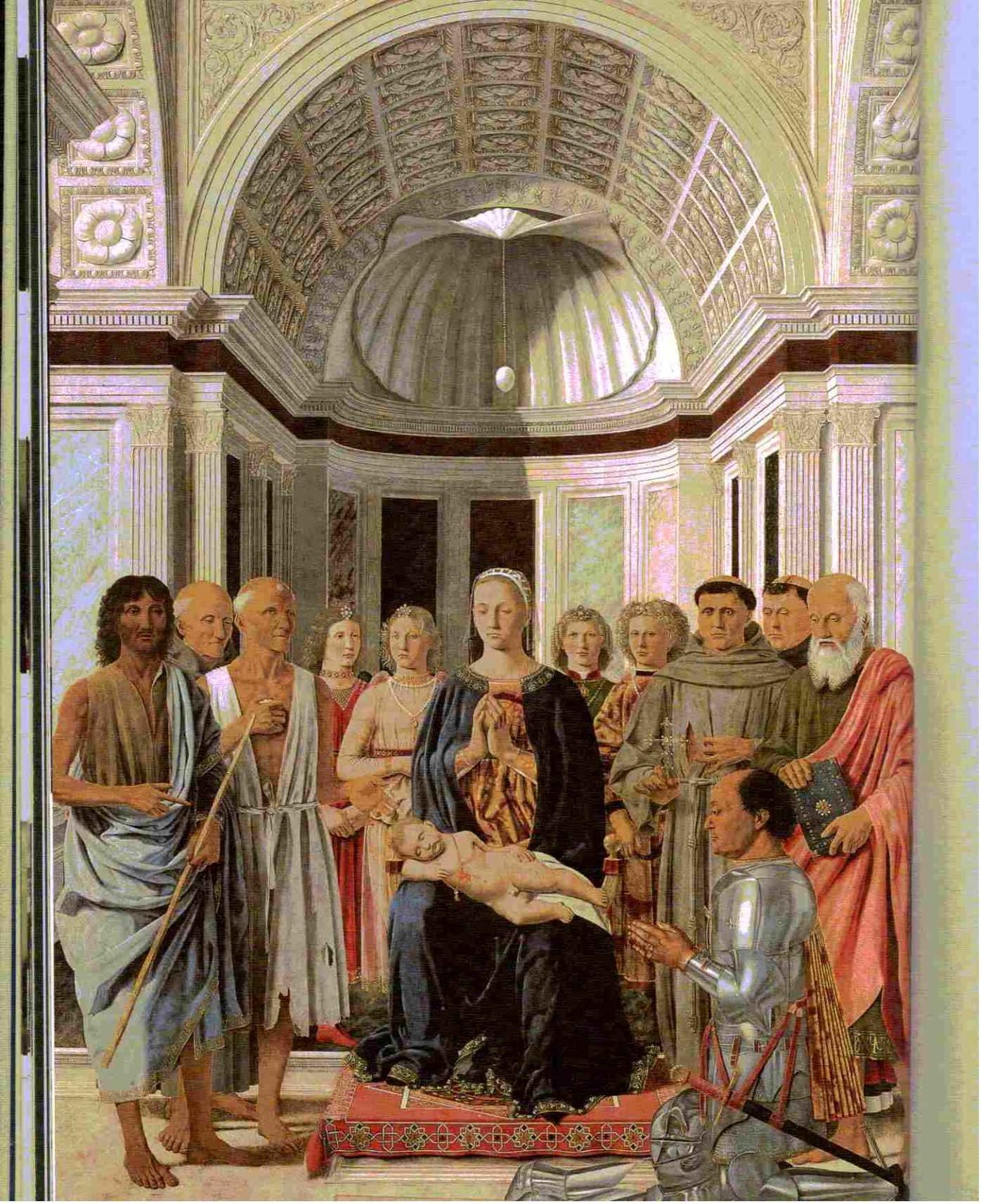


A seção áurea como princípio do retângulo harmônico. Verificou-se que esta relação é também o princípio do crescimento de alguns organismos e está na base de muitíssimas composições arquitetônicas e pictóricas.
É considerada "perfeita", pois potencialmente reprodutível ao infinito.

Concepção matemática
Platão (séculos V-IV a.C.)
Timeu, XX
Agora é preciso dizer quais são aqueles corpos belíssimos, quatro em número, dessemelhantes entre si, alguns dos quais capazes de nascer uns dos outros reciprocamente, dissolvendo-se. De fato, se conseguirmos fazê-lo, teremos a verdade a respeito da origem da terra e do fogo e dos corpos que, segundo a proporção, estão entre eles. E isso efetivamente não concederemos a ninguém, ou seja, que existem corpos visíveis mais belos que estes, cada um constituindo um gênero em si. Convém, portanto, procurar compor estes quatro gêneros de corpos diversos em beleza, para dizer então que compreendemos adequadamente a sua natureza. Dos dois triângulos, o isósceles tem uma só natureza; o escaleno, infinitas. Entre essas infinitas naturezas devemos escolher a mais bela, se queremos começar convenientemente. E se alguém puder indicar uma outra que seja ainda mais bela, escolhida por ele para a composição desses corpos, este alguém vence não como inimigo, mas como amigo. Logo, dos muitos triângulos escalenos, devemos indicar um como o mais belo, desconsiderando os outros, ou seja, aquele do qual deriva a constituição de um terceiro triângulo, que é o eqüilátero. [...] Portanto, escolhem-se dois triângulos, com os quais foram feitos o corpo do fogo e os corpos dos outros elementos: um será isósceles e o outro terá o quadrado do lado maior triplo do quadrado do lado menor. [...] Seria conveniente dizer como se formou cada uma dessas espécies e com o concurso de quais números. E começaremos com o primeiro gênero que é o menor entre os constituídos. O elemento deste é o triângulo, que tem a hipotenusa dupla do lado menor. Compondo-se tais triângulos dois a dois segundo uma diagonal e repetindo-se tal procedimento três vezes, de modo que os catetos menores possam convergir para o mesmo ponto, como para um centro, gera-se um só triângulo eqüilátero de seis números que eram. Combinando-se em seguida quatro triângulos eqüiláteros, cada grupo de três ângulos planos constitui um ângulo sólido que vem logo depois do mais obtuso dos ângulos planos. E de quatro ângulos assim compostos, constitui-se o primeiro gênero de sólido, que tem a propriedade de dividir em partes iguais e semelhantes toda a superfície da esfera na qual está inscrito. O segundo constitui-se dos mesmos triângulos, mas combinados juntos em oito triângulos eqüiláteros, de modo a fazer de quatro ângulos planos um ângulo sólido; obtendo-se seis ângulos assim constituídos, o segundo corpo fica completo. O terceiro gênero é constituído por 120 elementos reunidos e por doze ângulos sólidos composto cada um por cinco triângulos eqüiláteros planos, e tem vinte bases em forma de triângulos eqüiláteros. E o primeiro dos dois elementos exauriu a sua função depois de ter gerado essas coisas. Mas o triângulo isósceles gerou a natureza do quarto gênero compondo-se com quatro deles, convergindo no centro com o ângulo reto, de modo a produzir um quadrângulo eqüilátero. Seis desses quadrângulos eqüiláteros coligados produziram oito ângulos sólidos, constituído cada um por três ângulos planos retos.
E a forma constituída do corpo veio a ser cúbica, tendo seis bases planas quadradas. Existindo ainda uma quinta combinação, Deus dela se serviu para decorar o universo.



Leonardo da Vinci, *Vigintisex basium elevatus vacuum*, sólidos platônicos em *De divina proportione* de Luca Pacioli, 1509.
Milão, Biblioteca Ambrosiana



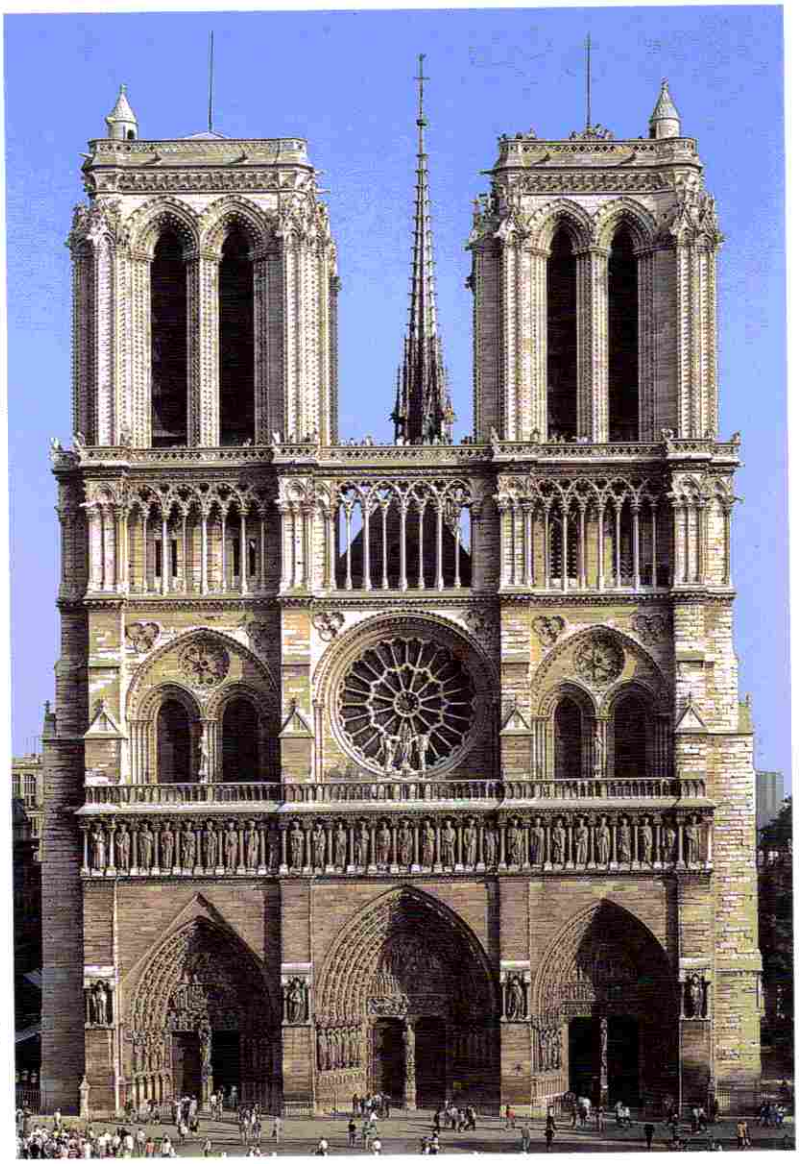
Piero della Francesca, *Sacra conversação*, 1472-1474. Milão, Pinacoteca de Brera

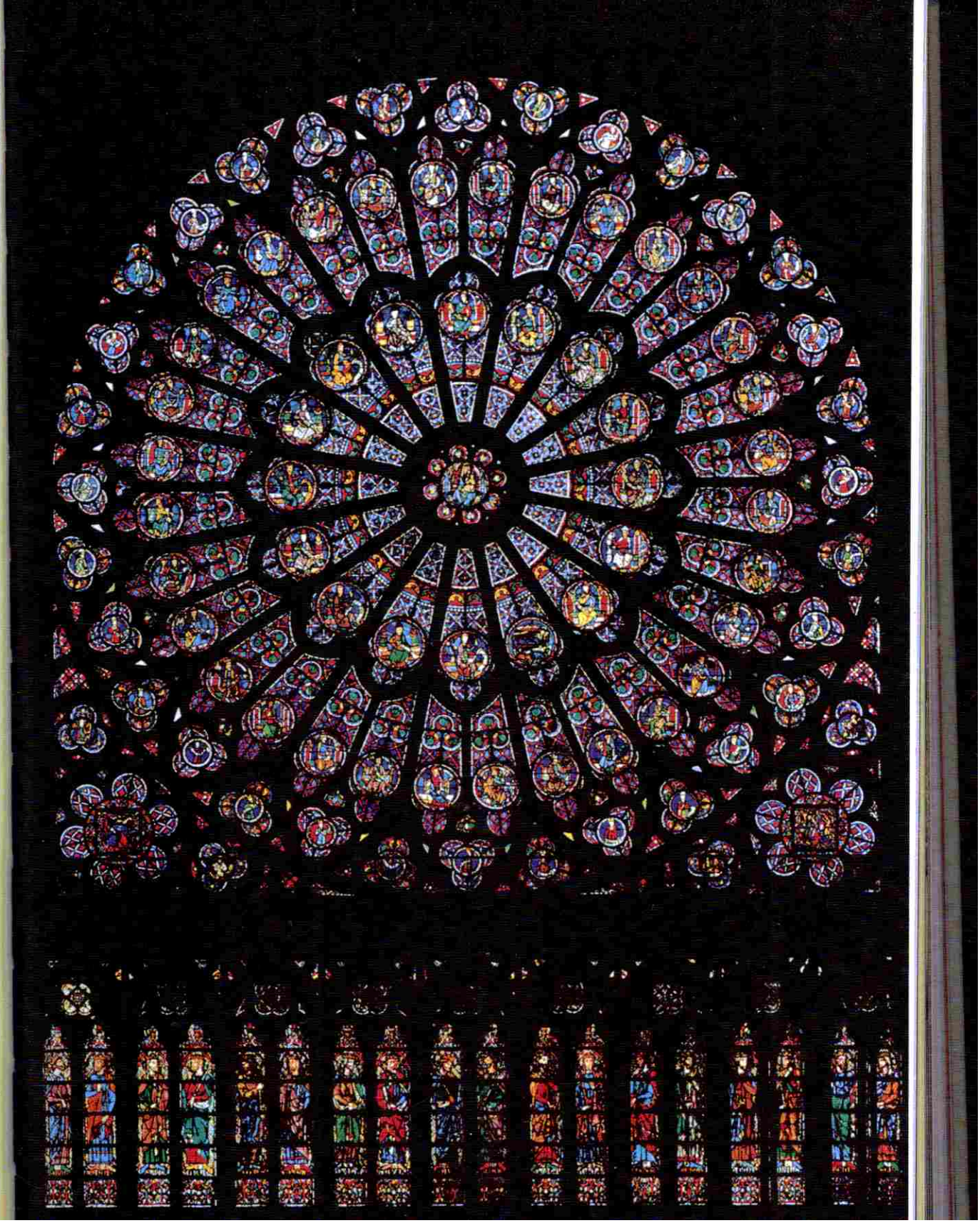
Andrea Palladio, Villa Rotonda em Vicenza, c. 1550.

página 70
Catedral de Notre-Dame em Paris, c. 1163-1197

página 71
Catedral de Notre-Dame em Paris, rosácea norte com as *Histórias do Antigo Testamento*

Na obra de Vitrúvio irão se inspirar as teorias renascentistas de arquitetura, do *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti a Piero della Francesca, de Pacioli aos *Quatro livros da arquitetura* de Palladio.
O princípio de proporção reaparece na prática arquitetônica também como alusão simbólica e mística. Assim deve, talvez, ser entendido o gosto pelas estruturas pentagonais que se encontram na arte gótica, sobretudo nos traçados das rosáceas das catedrais. Também nesse sentido devem ser vistos os signos lapidares, isto é, as siglas pessoais que cada construtor de catedrais imprimia nas pedras mais importantes de sua construção, como a chave de abóbada. São traçados geométricos, fundados em determinados diagramas ou "grelhas" diretoras.





3. O corpo humano

Para os primeiros pitagóricos a harmonia consistia, além da oposição entre par e ímpar, naquela entre limitado e ilimitado, unidade e multiplicidade, direita e esquerda, masculino e feminino, quadrado e retângulo, reta e curva e assim por diante, mas tudo leva a crer que para Pitágoras e seus discípulos imediatos, na oposição de dois contrários, só um deles representa a perfeição: o ímpar, a reta e o quadrado são bons e belos, as realidades opostas representam o erro, o mal e a desarmonia.

Diversa será a solução proposta por Heráclito: se no universo existem opostos, realidades que parecem não se conciliar, como a unidade e a multiplicidade, o amor e o ódio, a paz e a guerra, a calma e o movimento, a harmonia entre tais opostos não se realizará anulando-se um deles, mas justamente permitindo que vivam em contínua tensão. A **harmonia** não é ausência, mas equilíbrio de contrastes.

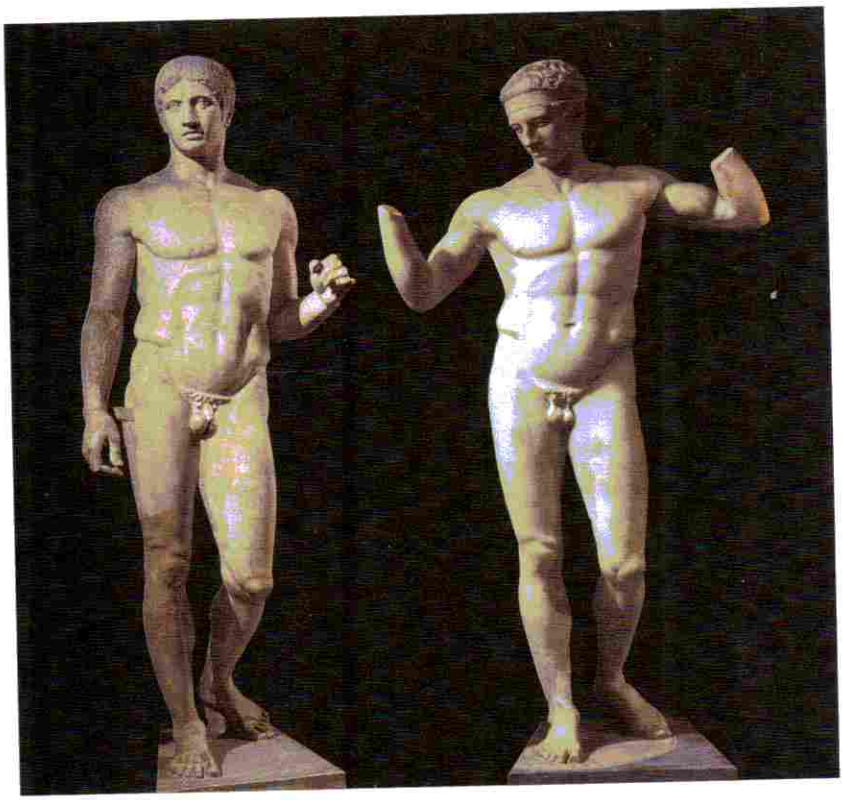
Os pitagóricos sucessivos, que viveram entre os séculos V e IV a.C., como Filolau e Arquitas, aceitaram essas sugestões, inserindo-as em suas doutrinas. Nasce assim a idéia de um equilíbrio entre duas entidades opostas que se neutralizam uma à outra, de uma polaridade entre dois aspectos que seriam contraditórios entre si e que se tornam harmônicos precisamente porque se contrapõem e dão origem, se transportados para o plano das relações visuais, a uma simetria.

Portanto, a especulação pitagórica reconhece uma exigência de simetria que sempre esteve viva em toda a arte grega e que se transforma em um dos cânones do belo na arte da Grécia clássica. Examinemos uma daquelas estátuas de jovem mulher que os artistas do século VI a.C. esculpiam. Quem sabe elas não seriam as mesmas moças que namoravam Anacreonte e Safo,

Harmonia
Filolau (século V a.C.)
Fragmentos dos pré-socráticos, D44B6
Com a natureza e a harmonia dá-se o seguinte: a essência das coisas, que é eterna, e a própria natureza exigem conhecimento divino e não-humano, e portanto seria absolutamente impossível que qualquer uma das coisas que há e que nós conhecemos pudesse chegar à existência se não houvesse a essência das coisas que constituem o cosmo, tanto as limitadas como as ilimitadas. Ora, não sendo estes princípios nem iguais nem da mesma espécie, não seria possível que se ordenassem em um cosmo se a eles não se juntasse a harmonia, não importando o modo como ela se apresentasse. Fossem eles iguais e da mesma espécie, não precisariam, pois, da harmonia; mas as coisas dessemelhantes, de espécies diversas e diversamente ordenadas, têm necessariamente que estar encerradas em tal harmonia, capaz de contê-las em um cosmo.

Korê,
século VI a.C.
Atenas,
Museu Nacional

que achavam belos os seus sorrisos, o seu olhar, o seu passo, as suas tranças? Os pitagóricos explicariam que a donzela era bela porque um justo equilíbrio dos humores emprestava-lhe um colorido amável, e porque seus membros entretinham uma relação justa e harmônica, dado que eram regulados pela mesma lei que rege as distâncias entre as esferas planetárias. O artista do século VI tinha que realizar aquela Beleza imponderável de que falavam os poetas e que ele mesmo terá intuído em uma manhã de primavera ao olhar o rosto da jovem amada, mas tinha que realizá-la na pedra, concretizando a imagem da moça em uma forma. Um dos primeiros requisitos da boa forma era a justa proporção e a simetria. Assim, o artista criava iguais os olhos, igualmente distribuídas as tranças, iguais os seios e de justeza equivalente pernas e braços, iguais e rítmicas as dobras



Doríforo, cópia romana de Policleto, 450 a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

Diadúmeno, cópia romana de Policleto, 430 a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional

da veste, simétricos os ângulos dos lábios erguidos no típico sorriso vago que caracteriza tais estátuas.

À parte o fato de que a **simetria** sozinha não consegue dar conta do fascínio daquele sorriso, ainda estamos diante de uma noção bastante rígida de proporção. Dois séculos mais tarde, no século IV a.C., Policleto produz uma estátua que foi chamada depois de **Cânone**, pois nela encarnavam-se todas as regras de uma justa **proporção**. O princípio que rege o Cânone não é aquele baseado no equilíbrio de dois elementos iguais.

Todas as partes de um corpo devem adaptar-se reciprocamente, segundo relações proporcionais no sentido geométrico: A está para B, assim como B está para C. Mais tarde, Vitrúvio vai exprimir as justas proporções corporais em frações da figura inteira: a face deve ter 1/10 do comprimento total, a cabeça, 1/8, o comprimento do tórax, 1/4, e assim por diante...

O Cânone proporcional grego era diverso do cânone egípcio. Os egípcios usavam retículas iguais em malha quadriculada que prescreviam medidas quantitativas fixas. Posto, por exemplo, que uma figura humana deveria ter dezoito unidades de altura, automaticamente o comprimento do pé era de três unidades, o do braço de cinco e assim por diante...

No Cânone de Policleto, ao contrário, não existem mais unidades fixas: a cabeça estará para o corpo, assim como o corpo estará para as pernas e

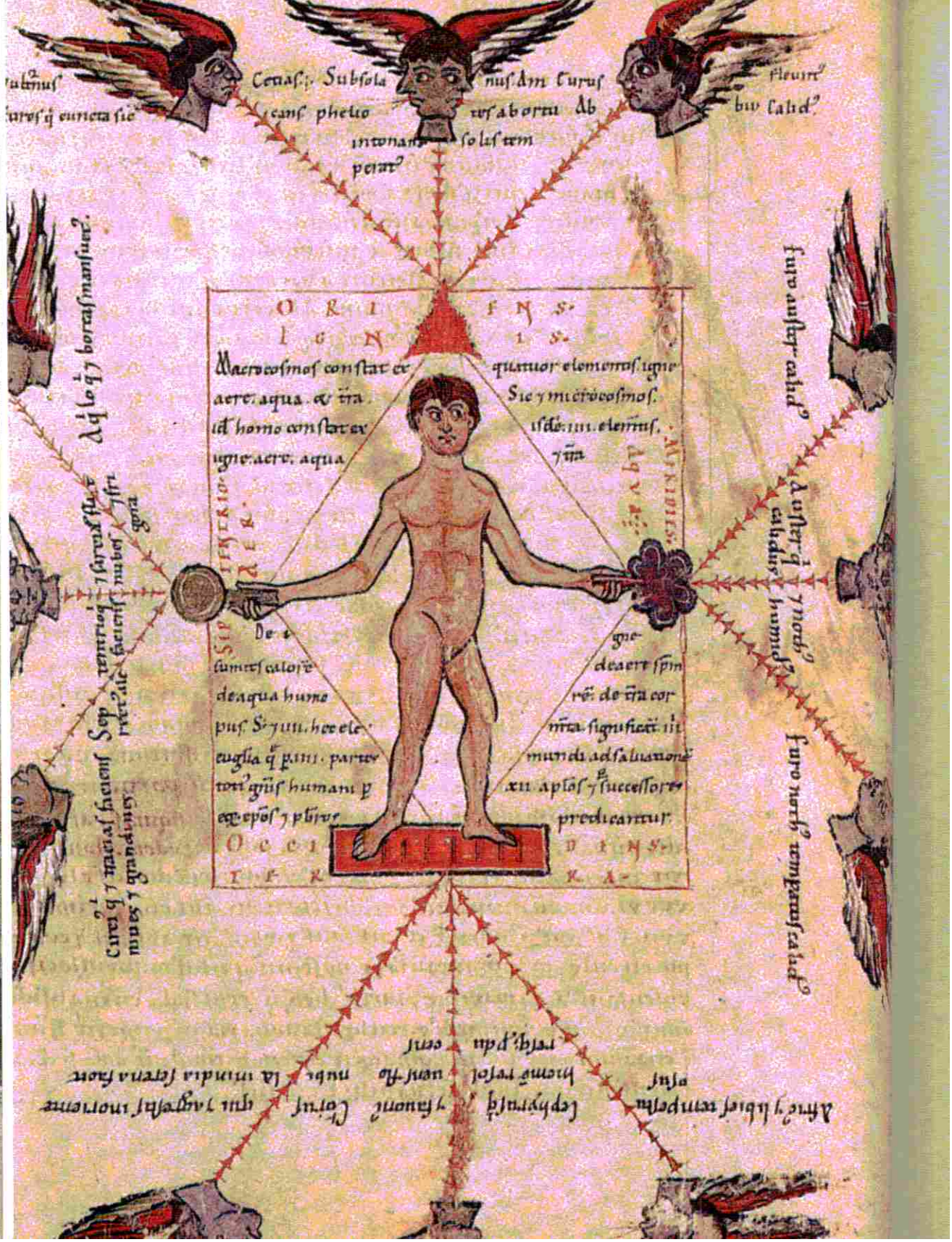
assim por diante. O critério é orgânico, as relações entre as partes dependem do movimento do corpo, das mudanças da perspectiva, das próprias acomodações da figura à posição do espectador. Um trecho do *Sofista* de Platão nos mostra que os escultores não observavam as proporções de modo matemático, mas adaptavam-nas às exigências da visão, à perspectiva a partir da qual a figura seria vista. Vitrúvio vai distinguir a proporção, que é aplicação técnica do princípio de simetria, da **euritmia** (*venusta species commodusque aspectus*), que é a adaptação das proporções às necessidades da visão, no sentido indicado pelo trecho platônico citado.
Aparentemente, a Idade Média não aplica uma matemática das proporções à avaliação ou à reprodução do corpo humano.

Simetria
Vitrúvio (século I a.C.)
De architectura, III, 1
A simetria é a harmonia apropriada que emerge dos membros da própria obra e a correspondência métrica que resulta das partes separadas em relação ao aspecto da figura por inteiro. [...] A simetria nasce da proporção que os gregos chamam de analogia; nenhum edifício pode ser ordenado de modo adequado sem analogia com a justa proporção do corpo humano.

Cânone
Plínio, o Velho (século I)
História natural, I, 34
Policleto de Sicião, aluno de Agelade, fez o *Diadúmeno*, figura efeminada de jovem, célebre por ter sido avaliada em cem talentos, mas fez também o *Doríforo*, viril figura de rapaz. Criou igualmente aquele que os artistas chamam de Cânone, onde eles vão buscar as regras da arte como quem se remete a uma lei. Ele é considerado o único homem que encarnou em uma obra de arte a própria arte.

Proporção entre as partes
Cláudio Galeno (século II)
Placita Hippocratis et Platonis, V, 3
Crísipo [...] afirma que a Beleza não reside nos elementos singulares, mas na harmoniosa proporção das partes, na proporção de um dedo em relação ao outro, de todos os dedos em relação à mão, do resto da mão em relação ao pulso, deste em relação ao antebraço, do antebraço em relação a todo o braço. Enfim, de todas as partes em relação a todas as outras, conforme está escrito no Cânone de Policleto.

Euritmia
Platão (séculos V-IV a.C.)
O sofista, 234a-236a
Estrangeiro: A primeira arte que distingo na mimética é a arte de copiar. Ora, copia-se mais fielmente quando se transportam para a imitação as exatas proporções de largura, comprimento, profundidade do modelo, dando ademais a cada particular as cores que lhe convêm.
Teeteto: Como? Não é o que tentam fazer todos aqueles que imitam um objeto?
Estrangeiro: Não, pelo menos não aqueles que modelam ou pintam obras de grandes dimensões. De fato, se reproduzissem estas maravilhas em suas verdadeiras proporções, as partes superiores nos pareceriam exageradamente pequenas e as inferiores, ao contrário, muito grandes, pois aquelas são vistas de longe e as outras, mais de perto. [...] Não é, pois, certo que os artistas de hoje, abrindo mão da verdade, sacrificam as proporções exatas para substituí-las, em suas figuras, por aquelas que lhes parecem belas? [...] Não seria justo, então, chamar a primeira destas obras de cópia, já que é fielmente copiada do objeto? [...] E esta primeira parte da mimética, que tem esse escopo, não deveria receber o nome, como dissemos no discurso anterior, de "arte de copiar"? [...] Mas que nome daremos, então, àquilo que só parece semelhante ao belo porque não pode ser observado de um ponto de vista adequado, mas que perderia esta semelhança de cópia sob um olhar que adquirisse a capacidade de alcançar dimensões tão vastas? Àquilo que simula uma cópia, mas de fato não o é, nós não poderíamos chamar de simulacro? [...].
Então, à arte que, em lugar de cópia, produz um simulacro não caberia perfeitamente o nome de "arte do simulacro"?

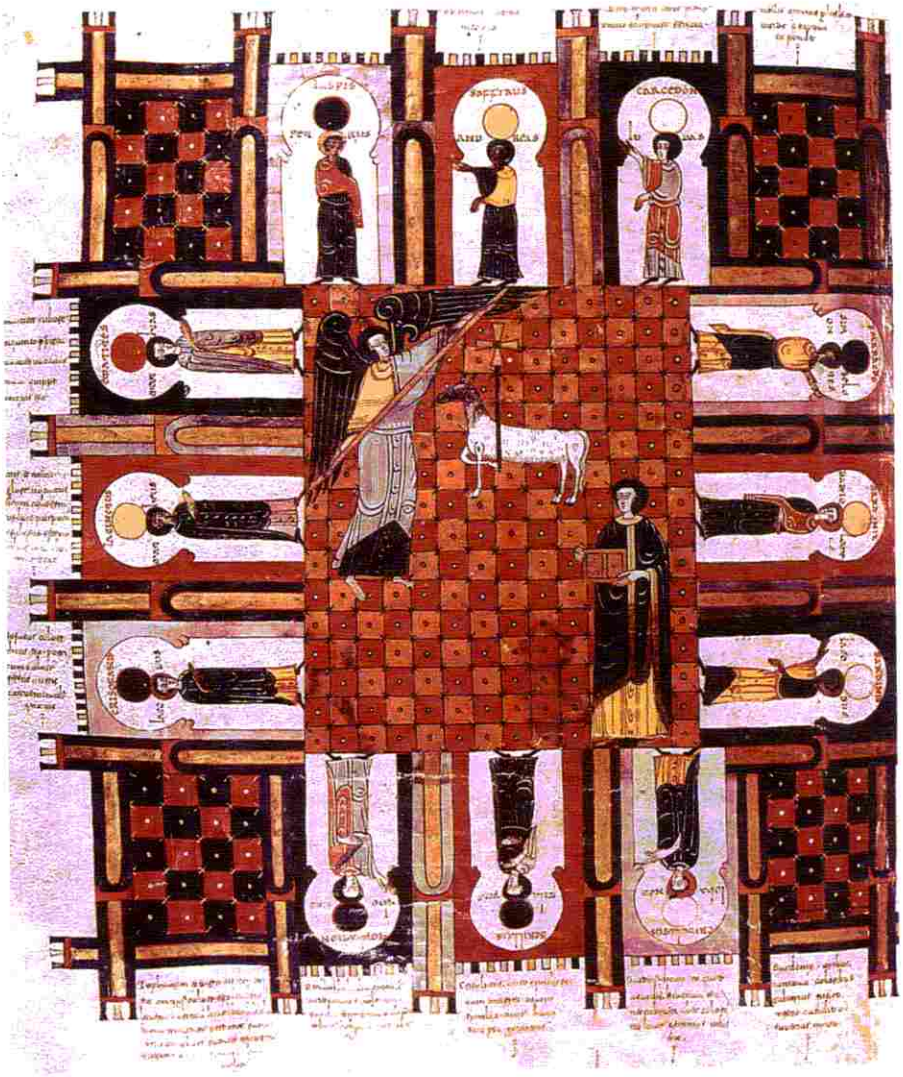

ORIENS
IGNIS
Macrocosmos constat ex quatuor elementis igne aere aqua et terra. Sic et microcosmos. id homo constat ex isdem iiii elementis igne aere aqua et terra
De igne sumitur calor de aere spiritus de aqua humor de terra corpus. Sed et iiii hec elementa significant iii mundi ad saluationem eius quia per iiii partes totius generis humani per xii apostolos et successores eorum episcopos et presbiteros predicantur.
OCCIDENS
TERRA
MERIDIES
AQUA
SEPTENTRIO
AER
furo auster calidus
furo noth temperatus calidus

Ventos, elementos, temperamentos, em *Manuscrito astronômico*, Baviera, século XII

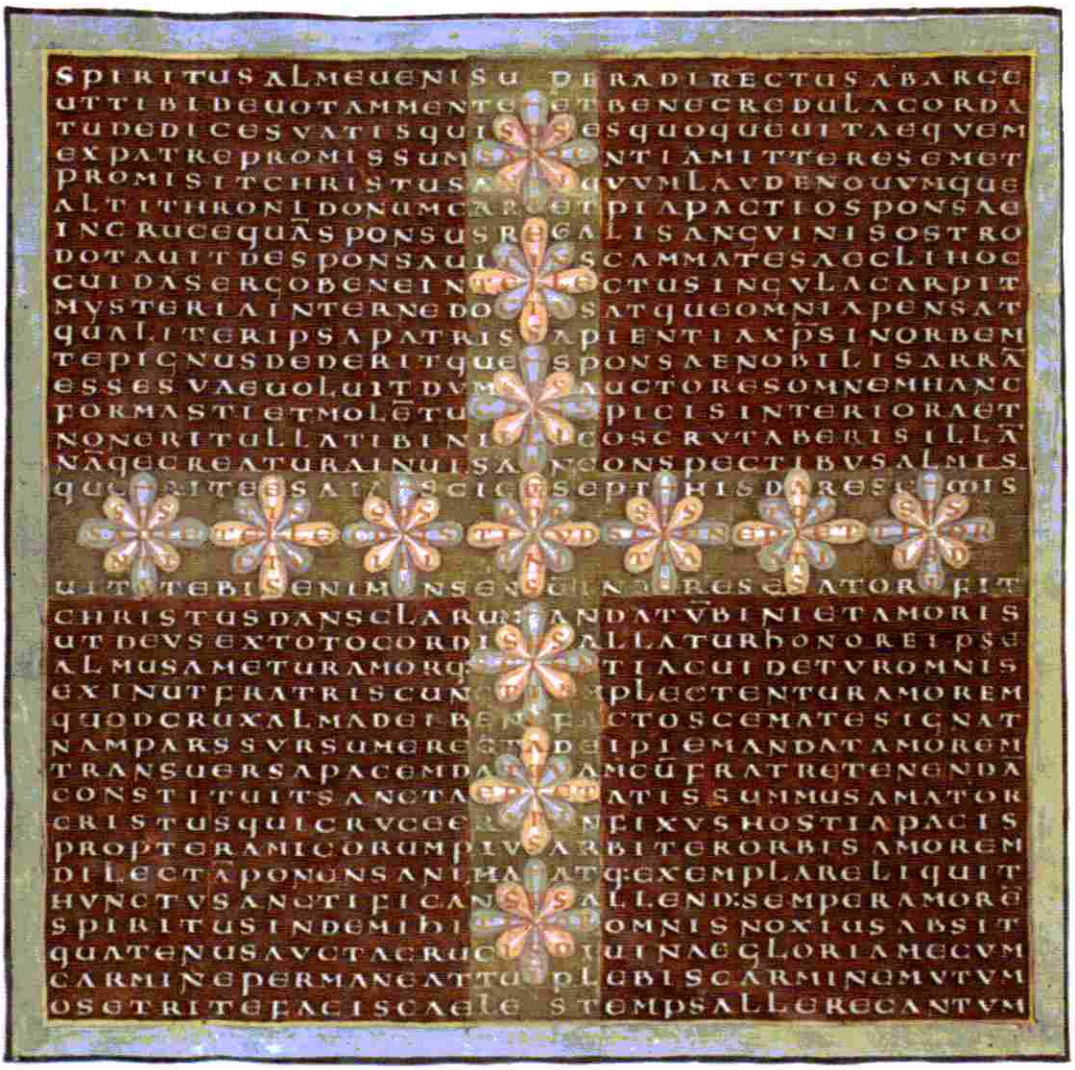
Poderíamos pensar que pesa nessa desatenção a desvalorização da corporeidade em favor da Beleza espiritual. Naturalmente, uma avaliação do **corpo humano** como prodígio da Criação não é estranha ao mundo medieval maduro, como se pode ver em um texto de Santo Tomás de Aquino. Todavia, no mais das vezes, para definir a Beleza moral, são usados critérios pitagóricos-proporcionais, como acontece na simbologia do *homo quadratus*. A cultura medieval partia de uma idéia de origem platônica (que vinha, aliás, se desenvolvendo contemporaneamente também no âmbito da mística hebraica), segundo a qual o mundo é como um grande animal e, portanto, como um ser humano, e o ser humano é como o mundo, ou seja, o cosmo é um grande homem e o homem é um pequeno cosmo.
Nasce assim a teoria dita do *homo quadratus*, na qual o número, princípio do universo, vem a assumir significados simbólicos fundados em séries de correspondências numéricas que são também correspondências estéticas. De fato, os antigos raciocinavam da seguinte maneira: como é na natureza, assim deve ser na arte; mas a natureza em muitos casos se divide em quatro partes. O **número quatro** torna-se um número axial e resolutório. Quatro são os pontos cardeais, os ventos principais, as fases da lua, as estações, quatro, o número constituivo do tetraedro timaico do fogo. E quatro será, conforme ensinava Vitrúvio, o número do homem, pois sua largura de braços abertos corresponderá à sua altura, o que equivale à base e à altura de um quadrado ideal.
E quatro será igualmente o número da perfeição moral, de modo que o homem moralmente aguerrido será chamado de tetrágono. Contudo, junto ao homem quadrado estará também o homem pentagonal, pois também o cinco é um número cheio de arcanas correspondências e a pêntade é uma entidade que simboliza a perfeição mística e a perfeição estética.

Número quatro
Anônimo cartusco (século XII)
Tractatus de musica plana
Os antigos pensavam dessa maneira: como é na natureza, assim deve ser na arte; mas a natureza em muitos casos se divide em quatro partes [...]. Quatro são as regiões do mundo, quatro, os elementos, quatro, as qualidades primeiras, quatro os ventos principais, quatro são as constituições físicas, quatro, as faculdades da alma e assim por diante.

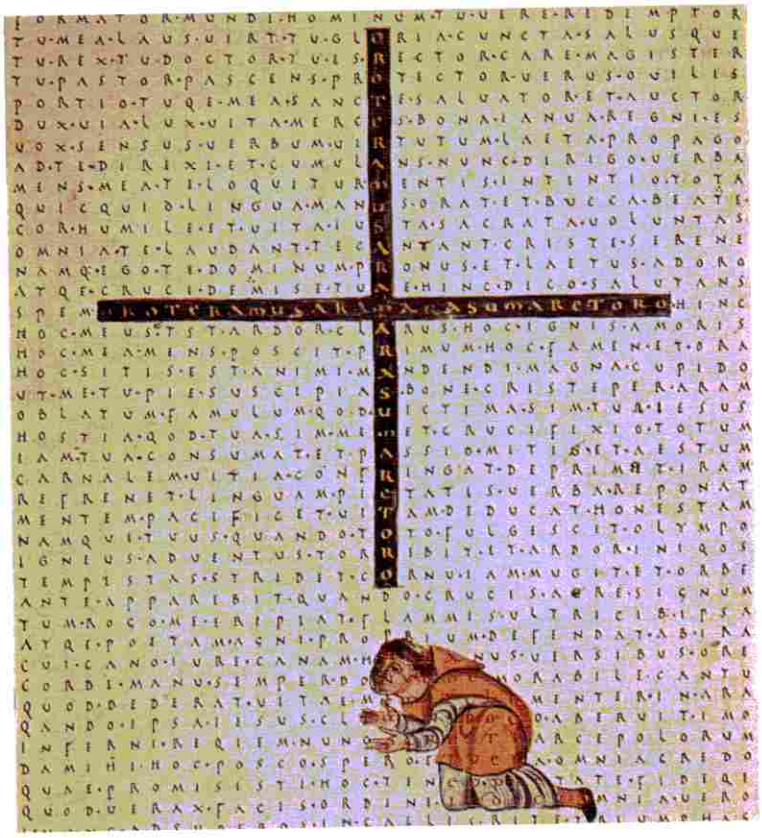
Estações
Boécio (480-526)
De arithmetica, I, 2
Todas as coisas que foram construídas pela natureza primigênia parecem formadas segundo a razão dos números. Este foi, de fato, no espírito do Criador, o principal exemplo. Daí, efetivamente, foi formada a multidão dos quatro elementos, a alternância das estações, o movimento dos astros, a rotação dos céus.



Chefes das doze tribos de Israel,
em Beato de Liébana,
Comentários ao Apocalipse,
Beato de Fernando I e Sancha, Código B.N., século VIII.
Madri, Biblioteca Nacional



Rabano Mauro,
De Laudibus Sanctae Crucis,
século IX.
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana,
ms. Reg. lat., 124



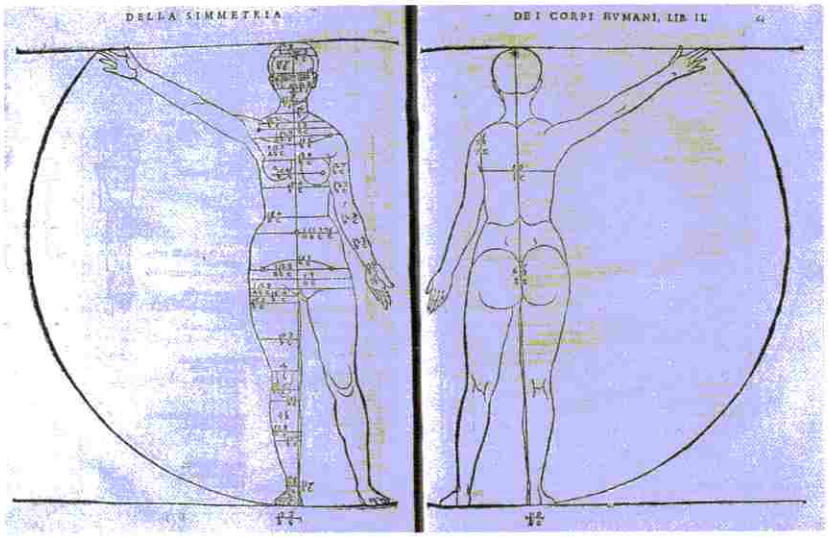
Rabano Mauro,
De Laudibus Sanctae Crucis,
século IX.
Viena, Oesterreichische Nationalbibliotek,
ms. 652, f. 33v

Cinco é o número circular que, multiplicado, retorna continuamente a si mesmo (5 x 5 = 25 x 5 = 125 x 5 = 625 etc.). Cinco são as essências das coisas, as zonas elementares, os gêneros viventes (pássaros, peixes, plantas, animais, homens); a pêntade é a matriz construtiva de Deus e pode-se encontrá-la até nas Escrituras (o Pentateuco, as cinco chagas de Cristo); com maior razão, remete-se ao homem, podendo ser inscrito em um círculo cujo centro é o umbigo, enquanto o perímetro, formado pelas linhas retas que o unem às várias extremidades, resulta na figura de um pentágono.

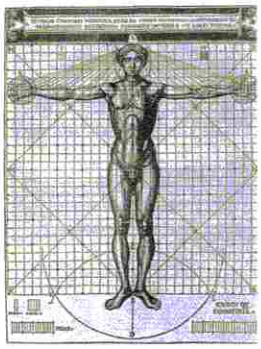
A mística de Santa Hildegarda de Bingen (com sua concepção da *anima symphonizans*) baseia-se na simbologia das proporções e no fascínio misterioso da pêntade. No século XII, Hugo de Saint-Victor afirma que corpo e alma refletem a perfeição da Beleza divina, o primeiro fundando-se na cifra par, imperfeita, instável, a segunda, na cifra ímpar, determinada e perfeita; e a vida espiritual baseia-se em uma dialética matemática fundada na perfeição da dezena.

Todavia, basta comparar os estudos sobre proporções do corpo em um artista medieval como Villard de Honnecourt com aqueles de artistas como Leonardo e Dürer, e logo se percebe o peso da reflexão matemática mais madura dos teóricos do Humanismo e do Renascimento.

Em Dürer, as proporções do corpo são baseadas em módulos matemáticos rigorosos. Logo, falava-se de proporção tanto no tempo de Villard, quanto no de Dürer, mas é evidente que mudou o rigor do cálculo e que o modelo ideal dos artistas renascentistas não é a noção filosófica de proporção medieval, mas antes aquela encarnada pelo Cânone de Policleto.



Albrecht Dürer, *Tábula antropométrica*, em *Da simetria dos corpos humanos*, 1591



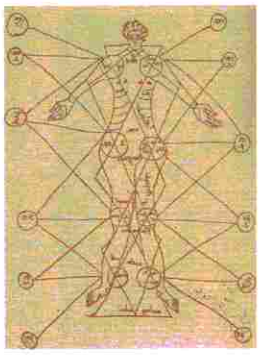


Figura vitruviana, em C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione: De architettura*, 1521. Milão, Biblioteca Nazionale Braidense

Humores corporais e qualidades elementares do homem em relação com o zodíaco, século XI. Burgo de Osma, Espanha

Leonardo da Vinci, *Esquema das proporções do corpo humano*, c. 1490. Veneza, Galleria dell'Accademia

4. O cosmo e a natureza

Para a tradição pitagórica (e o conceito será transmitido à Idade Média por Boécio), a alma e o corpo do homem estão sujeitos às mesmas leis que regulam os fenômenos musicais, e estas mesmas proporções se encontram na **harmonia do cosmo**, de modo que micro e macrocosmo (o mundo em que vivemos e o universo inteiro) aparecem ligados por uma única regra matemática e estética ao mesmo tempo. Esta regra se manifesta na música mundana: trata-se da gama musical produzida pelos planetas de que fala Pitágoras, os quais, girando em torno à terra imóvel, geram um **som** que será mais agudo quanto mais distante da terra for o planeta e quanto mais rápido, portanto, o seu movimento. Do conjunto provém uma música dulcíssima que não ouvimos por inadequação de nossos sentidos.

Harmonia do cosmo
Plutarco (séculos I-II)
O ocaso dos oráculos, XXII
Petrônio disse que existem (...) 183 mundos dispostos em forma de um triângulo eqüilátero, no qual cada lado compreende 60 mundos.
Os três mundos restantes estão situados respectivamente nos três vértices, mas tocando aqueles que os sucedem nos lados, rodando sem irregularidade, como em uma dança coral.
Isso é demonstrado pelo número dos mundos, que não é egípcio nem indiano, mas tem origem dórica, da Sicília, de um homem de Imera que se chamava Petrônio. Não li o seu livreto, e não sei se ele chegou até nós, mas Ípis de Reggio, citado por Fania de Ereso, atesta que esta era a opinião e a doutrina de Petrônio, isto é, que haviam 183 mundos "que se tocam um ao outro em um ponto", mas não explica claramente o que queria dizer "tocar-se em um ponto" e não traz outros elementos convincentes.

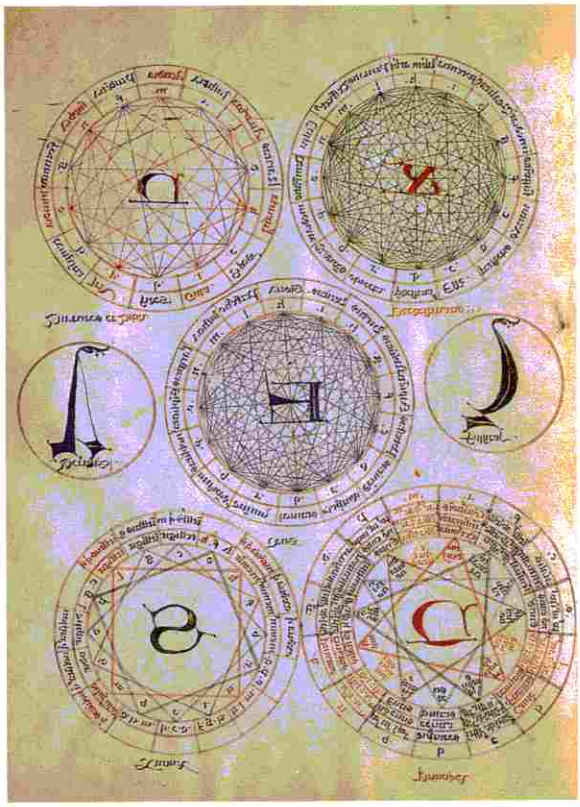
Ordem e medida
Bonaventura da Bagnoreggio (século XIII)
Comentário às sentenças, I, 43, 1
Posto que Deus não pode fazer senão coisas ordenadas em si; posto que a ordem pressupõe o número, o número pressupõe a medida; posto que não são ordenadas senão as coisas numeradas e não são numeradas senão as coisas limitadas, é necessário que Deus tenha feito as coisas em número, peso e medida.

Cosmo
Guilherme de Conches (século XII)
Glosae super Platonem
A Beleza do mundo é tudo que aparece em seus elementos singulares: estrelas no céu, pássaros no ar, peixes na água, homens na terra.

Kósmos
Isidoro de Sevilha (560-636)
Etimologias, XIII
Os gregos nomearam o mundo a partir do ornamento, pela diversidade dos elementos e pela Beleza das estrelas. Entre eles, *Kósmos*, que significa ornamento. Nada podemos ver de mais belo que o mundo com os olhos da carne.

A Idade Média desenvolverá uma infinidade de variações sobre esse tema da Beleza musical do mundo. No século IX, Escoto Erigena nos falará da Beleza da Criação, constituída pela consonância dos símiles e dos dissímiles de modo harmônico, cujas vozes, ouvidas isoladamente, nada dizem, mas fundidas em um concerto único produzem uma suavidade natural. Honório de Autun (século XII), no *Liber duodecim quaestionum*, escreverá um capítulo inteiro para explicar como o cosmo ordena-se qual uma cítara, cujos diversos gêneros de cordas soam harmoniosamente.

No século XII, os autores da escola de Chartres (Guilherme de Conches, Thierry de Chartres, Bernardo Silvestre, Alain de Lille) retomam a idéia do *Timeu* de Platão, junto com a idéia agostiniana (de origem bíblica) de que Deus dispôs todas as coisas segundo **ordem e medida**. O **cosmo**, para a escola de Chartres, é uma espécie de união contínua feita de consenso recíproco entre as coisas, sustentada por um princípio divino que é alma, providência, fado. Justamente, obra de Deus será o *kósmos*, a ordem de tudo, que se contrapõe ao caos primigênio. Mediadora dessa obra será a Natureza, uma força ínsita nas coisas, que de coisas símiles produz coisas símiles, como diz Guilherme de Conches no *Dragmaticon*. E o ornamento do mundo, isto é, a Beleza, é a obra de acabamento que a Natureza,



Representações geométricas dos conceitos de Deus, Alma, Virtude e Vício, Predestinação, em *Ars Demonstrativa*, século XIII. Bérgamo, Biblioteca Civica

através de um complexo orgânico de causas, realizou no mundo já criado. A Beleza começa a aparecer no mundo quando a matéria criada se diferencia por peso e por número, circunscreve-se em seus contornos, ganha figura e cor; ou seja, a Beleza funda-se na forma que as coisas assumem no processo criativo. Os autores da escola de Chartres não nos falam de uma ordem matematicamente imóvel, mas de um processo orgânico cujo crescimento podemos sempre reinterpretar remontando ao Autor. A Natureza, não o número, rege este mundo. As coisas feias também compõem a harmonia do mundo por meio de proporção e **contraste**. A Beleza (e esta será doravante convicção comum a toda a filosofia medieval) nasce desses contrastes, e também os monstros têm uma razão e uma dignidade no concerto do criado, também o mal, na ordem, torna-se belo e bom porque dele nasce o bem, e junto a ele melhor refulge o bem (cf. Capítulo IV).

Coluna com *O sacrifício de Isaac*, séculos XI-XII. Souillac, Catedral de Santa Maria

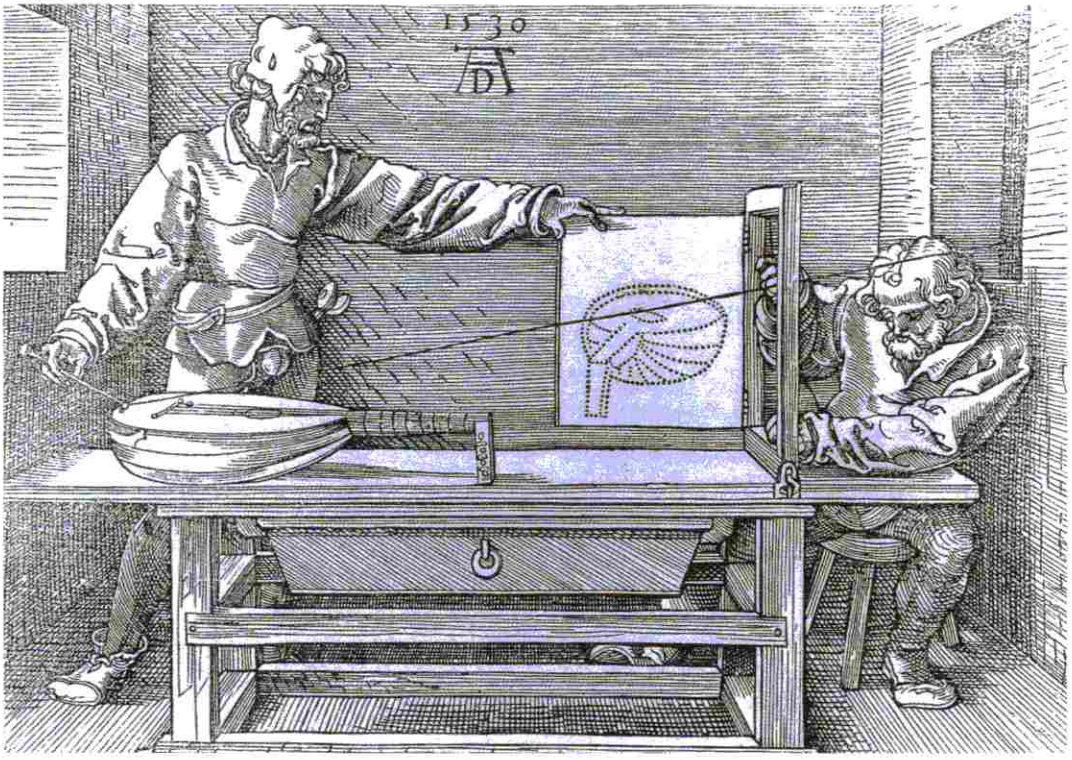
em face
Deus mede o mundo com o compasso, de uma *Bible moralisée*, c. 1250

Contraste
João Escoto Erigena (século IX)
De divisione naturae, V
O que pode ser considerado disforme em si, em uma parte do todo, na totalidade não apenas se faz belo, porque é bem ordenado, mas é também causa da Beleza geral; assim a sapiência se ilumina na relação com a insipiência; a ciência no confronto com a ignorância, que é só defeito e privação; a vida no contraste com a morte; a luz com a oposição das trevas; na privação do louvor, as coisas dignas, e, para dizê-lo brevemente, todas as virtudes não somente extraem louros dos vícios que lhes são opostos, mas sem este contraste não mereceriam louvor [...] Como a razão não hesita em afirmar, todas as coisas que em uma parte do universo são más, desonestas, torpes, míseras e são consideradas delitos por quem não pode ver todas as coisas, na visão universal, como acontece com a Beleza de um quadro, não são nem delitos, nem coisas torpes, desonestas, ou más. De fato, tudo aquilo que é ordenado segundo os desígnios da divina Providência é bom, é belo, é justo. O que há de melhor, efetivamente, que deduzir do confronto dos opostos o louvor inefável assim do universo, como do Criador?

5. Os tratados sobre a arte

A estética da proporção assumiu formas sempre mais complexas e podemos reencontrá-las também na pintura. Todos os tratados das artes figurativas, dos bizantinos, dos monges de Monte Athos, ao *Tratado de Cennini* (século XV), revelam a ambição das artes plásticas de alcançar o mesmo nível matemático da música. Nesse sentido, nos parece oportuno ver um documento como o *Album* ou *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (século XIII): nele cada figura é determinada por coordenadas geométricas.

Villard de Honnecourt, *Modelos de desenhos. Estudos de cabeças, de homens e de cavalo...* em *Livre de portraiture*, século XIII



Albrecht Dürer,
Portula optica,
1525

Os estudos matemáticos atingem a máxima precisão na teoria e na prática renascentista da perspectiva. A representação em perspectiva é por si mesma um problema técnico, mas nos interessa na medida em que a boa representação perspéctica foi considerada pelos artistas do Renascimento não somente justa e realista, mas também bela e agradável à vista a tal ponto que por muito tempo, sob a influência da teoria e da prática perspéctica renascentista, consideraram-se primitivas, inábeis ou até mesmo feias as representações de outras culturas ou de outros séculos nos quais tais regras não eram observadas.

6. A adesão ao escopo

Na fase mais madura do pensamento medieval, Tomás de Aquino dirá que para que exista Beleza é necessário que exista não apenas uma devida **proporção**, mas também integridade (isto é, que cada coisa tenha todas as partes que lhe competem: logo, será considerado feio um corpo mutilado), **esplendor** – porque é considerado belo aquilo que tem uma cor nítida – e consonância. Para ele, porém, a proporção não é apenas uma justa disposição da matéria, mas uma perfeita adaptação da matéria à **forma**, no sentido em que é proporcionado um corpo humano que se adequa às condições ideais da humanidade. Para Tomás, a proporção é um valor ético no sentido em que a ação virtuosa realiza uma justa proporção de palavras e atos, segundo uma lei racional, e por isso deve-se falar também de **Beleza** (ou de fealdade) **moral**.
O princípio é aquele da **adequação ao escopo** a que cada coisa é destinada e, portanto, Tomás não hesitaria em definir como feio um martelo feito de cristal, pois, apesar da beleza superficial da matéria de que é feito, é inadequado à própria função. A Beleza é **mútua colaboração** entre as coisas e, portanto, pode-se definir "bela" a ação recíproca das pedras que, sustentando-se e repelindo-se respectivamente, suportam solidamente o edifício. É a justa relação entre a inteligência e a coisa que a inteligência entende. A proporção se faz, em suma, princípio metafísico que explica a própria unidade do cosmo.

Proporção
Tomás de Aquino (século XIII)
Summa Theologiae, I, 5, 4
O belo consiste na devida proporção, pois os sentidos deleitam-se com as coisas bem proporcionadas.

Esplendor
Tomás de Aquino (século XIII)
Summa Theologiae, I, 39, 8
Para a beleza, de fato, exigem-se três dotes. Em primeiro lugar, integridade ou perfeição; pois as coisas incompletas, precisamente enquanto tais, são disformes. Portanto, [exige-se] justa proporção ou harmonia [entre as partes]. Finalmente, clareza ou esplendor: de fato, consideramos belas as coisas de cores nítidas e resplandecentes.

Forma
Tomás de Aquino (século XIII)
Contra gentiles, II, 81
Matéria e forma são necessariamente proporcionadas entre si e por natureza correspectivas; porque cada ato se produz na própria matéria.

Catedral de Notre-Dame em Laon, século XII

La Sainte-Chapelle em Paris, século XIII

Beleza moral
Tomás de Aquino (século XIII)
Summa Theologiae, II, 145, 2
A Beleza espiritual consiste no fato de que o comportamento e os atos de uma pessoa sejam bem proporcionados segundo a luz da razão.

Adequação ao escopo
Tomás de Aquino (século XIII)
Summa Theologiae, I, 91, 3
Cada artífice tende a conferir à sua obra a melhor disposição, não em sentido absoluto, mas em relação ao fim desejado.

Mútua colaboração
Tomás de Aquino (século XIII)
Comentário aos nomes divinos, IV, 6
Assim como muitas pedras são convenientes umas às outras e delas nasce a casa, e igualmente todas as partes do universo convergem para explicar sua existência, pela mesma razão se diz que para a beleza é preciso não somente que cada coisa permaneça igual a si mesma, mas também que, todas juntas, elas estabeleçam recíproca comunhão, cada uma segundo as próprias propriedades.

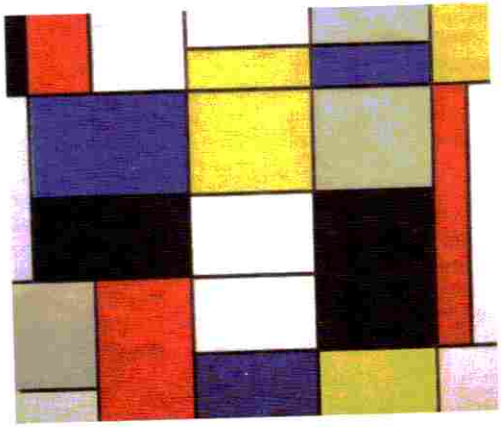
7. A proporção na história

Se considerarmos muitas expressões da arte medieval confrontando-as com modelos da arte grega, parece difícil, à primeira vista, pensar que tais estátuas ou construções arquitetônicas, que depois do Renascimento foram consideradas bárbaras e desproporcionadas, poderiam encarnar critérios de proporção.

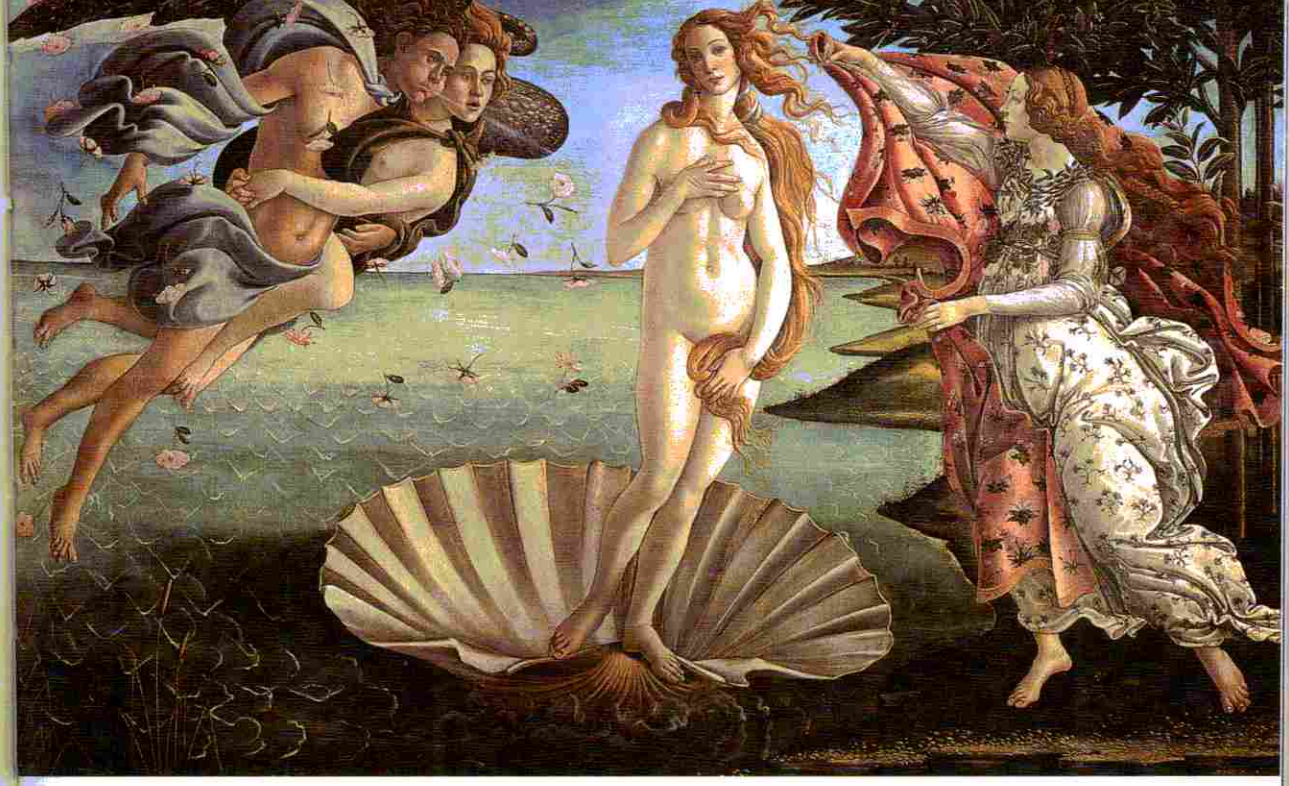
O fato é que a teoria da proporção sempre esteve ligada a uma filosofia de molde platônico, segundo a qual o modelo da realidade são as idéias, das quais as coisas são apenas pálidas e imperfeitas imitações. A civilização grega parece ter feito o seu melhor para encarnar a perfeição da idéia em uma estátua ou em uma pintura, embora seja difícil dizer se Platão, quando pensava na idéia do Homem, tivesse em mente os corpos de Policleto ou as artes figurativas precedentes. Ele considerava a arte uma imitação imperfeita da natureza, por sua vez imitação imperfeita do mundo ideal.

De todo modo, essa tentativa de adequar a representação artística à Beleza da idéia platônica era comum aos artistas renascentistas. Mas houve épocas em que a cisão entre o mundo ideal e o mundo real foi mais nítida, basta pensar no ideal abstrato de Beleza e proporção que os quadros de Mondrian encarnam.

Mas já muito antes, Boécio, por exemplo, não parecia interessado nos fenômenos musicais concretos, nos quais a proporção se deveria encarnar, mas em regras arquetípicas totalmente apartadas da realidade concreta.



Piet Mondrian, *Composição A*, 1919. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Sandro Botticelli, *Nascimento de Vênus*, c. 1482. Florença, Galleria degli Uffizi

Para Boécio, músico era aquele que conhecia as regras que governam o mundo sonoro, enquanto o executante muitas vezes não era considerado mais que um escravo desprovido de consciência teórica, um instintivo que não conhecia aquelas belezas inefáveis que só a teoria poderia revelar. Boécio quase felicita Pitágoras por ter realizado um estudo da música "prescindindo do juízo do ouvido". O desinteresse pelo mundo físico dos sons e pelo "juízo do ouvido" pode ser visto na idéia da música mundana. De fato, se cada planeta produzisse um som da gama musical, todos os planetas juntos produziriam uma dissonância desagradabilíssima.

Mas o teórico medieval não se preocupava com tal contra-senso diante da perfeição das correspondências numéricas.

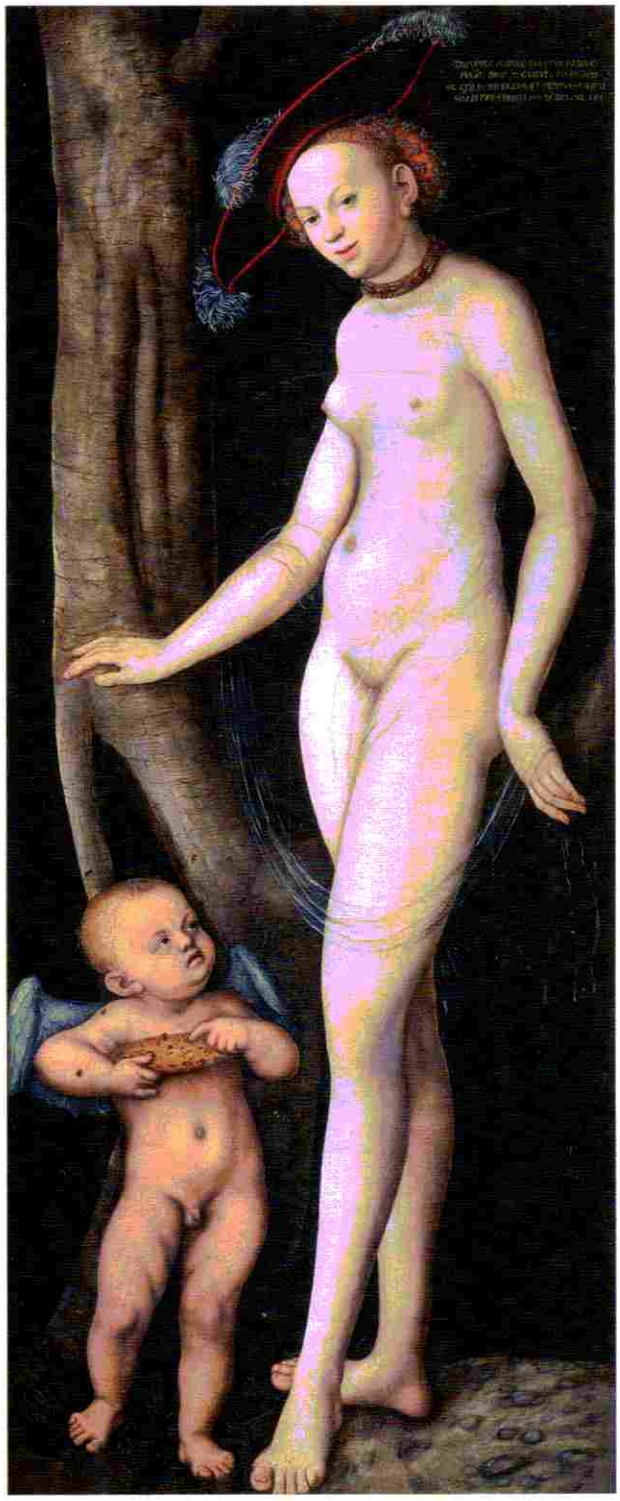
Esse ancorar-se em uma noção puramente ideal de harmonia era típico de uma época de grande crise, como os primeiros séculos medievais nos quais se buscava refúgio na certeza de alguns valores estáveis e eternos, enquanto se era induzido a considerar suspeito tudo aquilo que fosse ligado à corporeidade, aos sentidos, à fisicidade. A Idade Média refletia por razões moralistas sobre a transitoriedade das belezas terrenas, pois, como dizia Boécio em sua *Consolação da filosofia*, a Beleza exterior é "fugaz como as flores da primavera".

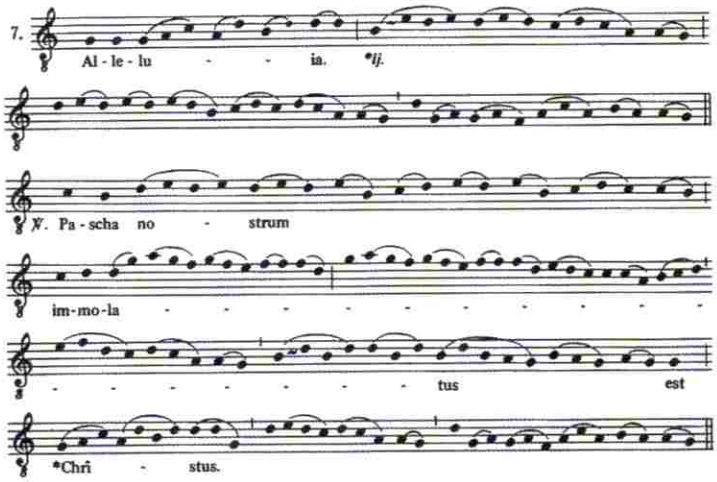
Contudo, não devemos necessariamente pensar que esses teóricos eram insensíveis à amabilidade física dos sons ou das formas visíveis e que não fizessem avançar as especulações abstratas sobre a Beleza matemática do universo e ao mesmo passo um gosto vivíssimo pela **Beleza mundana**.

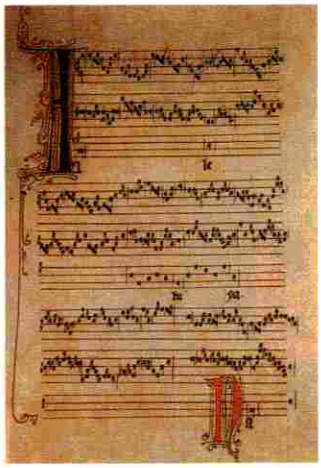
Jacopo Palma, o Velho,
Ninfa em uma paisagem,
1518-1520.
Dresden,
Gemäldegalerie

em face
Lucas Cranach,
Vênus e Amor
que leva o favo de mel,
1506.
Roma, Galleria Borghese

É testemunho disso o entusiasmo que os mesmos autores manifestavam pela Beleza da luz e da cor (cf. Capítulo IV). Todavia, parece que na Idade Média manifestava-se uma disparidade entre o ideal da proporção e aquilo que se representava ou se construía como proporcionado.
Mas isso não vale apenas para o período medieval. Examinando-se os tratados renascentistas sobre a proporção como regra matemática, a relação entre teoria e realidade só parece satisfatória no que diz respeito à arquitetura e à perspectiva. Quando se tenta entender, através da pintura, qual seria o ideal renascentista de Beleza humana, parece haver uma discrepância entre a perfeição da teoria e as oscilações do gosto. Quais os critérios proporcionais comuns a uma série de homens e mulheres tidos como belos por diversos artistas? Podemos encontrar tal regra proporcional nas *Vênus* de Botticelli e de Lucas Cranach ou na ninfa de Palma, o Velho? É possível que, ao representar homens famosos, mais que a correspondência a um cânone proporcional, se apreciassem a corporatura potente ou a força de espírito e a vontade de poder que seus rostos exprimiam: mas isso não elimina o fato de que muitos desses homens representassem também um ideal de prestância física e realmente não se vê quais fossem os critérios proporcionais comuns aos heróis da época.







Jubilus Alleluja, séculos IX-X

Tu patris sempiternus, c. 900

Logo, parece que em todos os séculos falou-se da Beleza da proporção, mas que segundo as épocas, apesar dos princípios aritméticos e geométricos declarados, o sentido dessa proporção foi mudando. Afirmar que deve haver uma justa relação entre o comprimento dos dedos e a mão, e entre ela e o resto do corpo, é uma coisa; estabelecer qual seria a relação justa era matéria de gosto que podia mudar ao longo dos séculos.

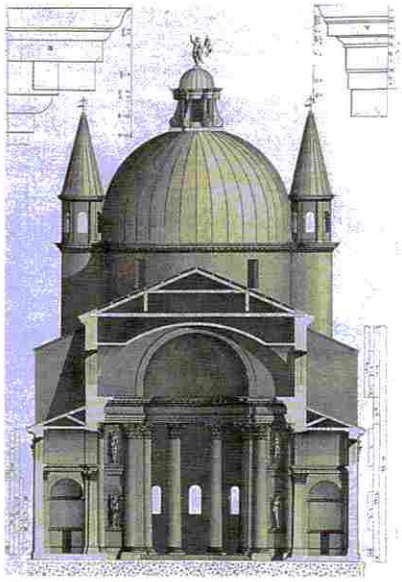
No decorrer do tempo houve, de fato, diversos ideais de proporção.

A proporção entendida pelos primeiros escultores gregos não era a mesma de Policleto, as proporções musicais em que pensava Pitágoras não eram as mesmas em que pensavam os medievais, pois diversa era a música que estes consideravam agradável. Para os compositores do final do primeiro milênio, quando as sílabas de um texto deviam ser adaptadas àqueles vocalises ditos "*júbilos aleluiáticos*", nascia o problema de uma proporção entre palavra e melodia. Quando, no século IX, as duas vozes diafônicas abandonam o uníssono e começam a seguir cada qual uma linha melódica própria, conservando porém a consonância do conjunto, tratava-se outra vez de encontrar uma nova regra proporcional.

O problema amplia-se quando da diafonia se passa ao descanto e deste à polifonia do século XII.

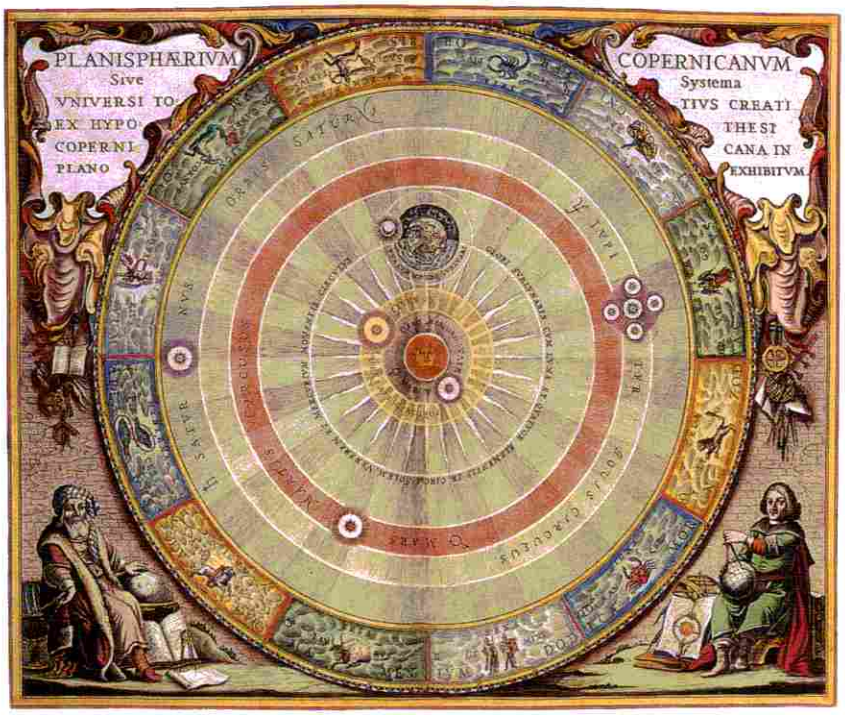
Diante de um *organum* de Pérotin, quando do fundo de uma nota geradora sobe o movimento complexo de um contraponto de ousadia realmente gótica e três ou quatro vozes sustentam sessenta medidas consonantes sobre a mesma nota de pedal, em uma variedade de asceses sonoras semelhantes aos pináculos de uma catedral, então o musicista medieval que recorre aos textos da tradição dá um significado bem concreto àquelas categorias que eram, para Boécio, abstrações platônicas. E assim será no curso da história da música. No século IX, ainda se reconhecia o intervalo de quinta (Dó-Sol) como uma consonância imperfeita, mas no século XII ele já é admitido.

Em literatura, no século VIII, Beda elabora, em *De arte metrica*, uma distinção entre metro e ritmo, entre a métrica quantitativa latina e a métrica silábica que iria se impor sucessivamente, notando como os dois modos poéticos possuíam cada qual um tipo de proporção.
Godofredo de Vinosalvo, na *Poetria nova* (por volta de 1210), fala de proporção como adequação, logo será justo usar adjetivos como "*fulvum*" para o ouro, "*nitidum*" para o leite, "*praerubicunda*" para a rosa, "*dulcifluum*" para o mel. Cada estilo deve ser adequado àquilo que se fala. É claro que não se trata mais de uma proporção como quantidade matemática, mas sim como conveniência qualitativa. O mesmo se aplica à ordem das palavras, à coordenação das descrições e das argumentações, à composição narrativa.
Os construtores de catedrais seguiam um próprio critério proporcional diferente daquele de Palladio. E ainda assim muitos estudiosos contemporâneos tentaram demonstrar como os princípios de uma proporção ideal, inclusive a realização da seção áurea, podem ser encontrados em obras de todos os séculos, mesmo quando os artistas não conheciam as regras matemáticas correspondentes. Quando se entende a proporção como regra rigorosa, então se percebe que ela não existe na natureza, e pode-se chegar às argumentações setecentistas de Burke, que se posiciona **contra a proporção** como critério de Beleza.
Mas o fato significativo é sobretudo aquele com o qual, no ocaso da civilização renascentista, ganha espaço a idéia de que a Beleza, mais que equilibrada proporção, nasce de uma espécie de torção, de tensão inquieta em direção a algo que está além das regras matemáticas que governam o mundo físico.



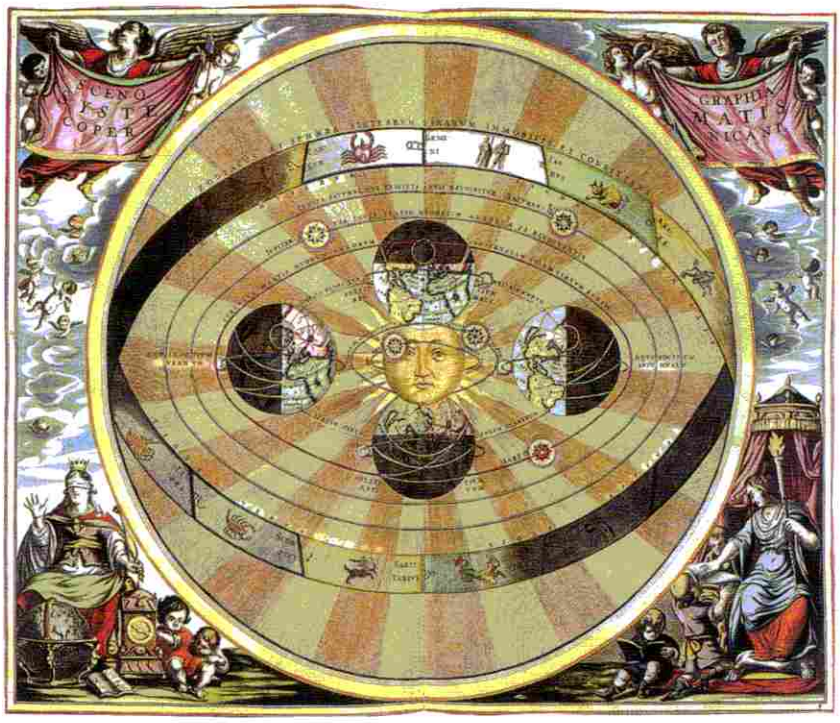
Catedral de Notre-Dame em Chartres, meados do século XII

Andrea Palladio, Igreja do Redentor em Veneza, em *Os quatro livros da arquitetura*, edição organizada por Vincenzo Scamozzi, c. 1615



Andreas Cellarius, *Harmonia macrocósmica*, Amsterdã, 1660

Assim, ao equilíbrio renascentista dará seqüência a inquietude do maneirismo. Mas para que tal mudança se verifique nas artes (e na concepção da Beleza natural), será necessário que o mundo também seja visto como menos ordenado e geometricamente óbvio. O modelo do universo de Ptolomeu, baseado na perfeição do círculo, parecia encarnar os ideais clássicos da proporção. Também o mundo de Galileu, mesmo deslocando a terra do centro do universo e fazendo-a girar em torno ao sol, não perturbava essa antiqüíssima idéia de uma perfeição das esferas. Ao contrário, com o modelo planetário de Kepler, no qual a terra cumpre a própria revolução ao longo de uma elipse da qual o sol é um dos focos, esta imagem de perfeição esférica entra em crise. Não que o modelo do cosmo kepleriano desobedeça a leis matemáticas, mas claramente não recorda mais a perfeição "pitagórica" de um sistema de esferas concêntricas. Se pensamos ademais que, ao final do século XVI, Giordano Bruno começou a sugerir a idéia de um cosmo infinito e de uma pluralidade dos mundos, fica evidente que a própria idéia de harmonia cósmica deverá tomar outro caminho.



Andreas Cellarius, *Harmonia macrocósmica*, Amsterdã, 1660

Contra a proporção
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem das idéias do sublime e do belo, III, 4, 1576

Quanto a mim, muitas vezes examinei várias dessas proporções e achei-as quase semelhantes, ou totalmente semelhantes àquelas de muitos sujeitos que não somente eram diferentes entre si, mas alguns sendo belíssimos e outros muitíssimo distantes da Beleza. Portanto, as partes assim proporcionadas são muitas vezes tão remotas entre si de situação, natureza e ofício, que eu não saberia discernir como podem admitir alguma comparação; nem como podem redundar em efeito verdadeiro. Dizem que o pescoço deveria comparar-se em medida à polpa da perna e deveria ter a dupla circunferência do pulso; infinitas observações desse feitio encontram-se nos escritos e arrazoados de muitos. Mas que relação existe entre a polpa da perna e o pescoço, ou entre estas partes e o pulso? Sim, estas proporções podem ser encontradas nos corpos graciosos, mas também nos feios, como a experiência pode a todos demonstrar: aliás, eu duvidaria se em alguns dos mais belos não seriam até menos perfeitas. Fixe a seu bel-prazer as proporções de cada parte do corpo humano; pois eu sustento que um pintor que as siga, tão escrupulosamente quanto queira, fará com elas uma figura horrenda, e que o mesmo pintor será capaz de fazer uma outra belíssima, afastando-se de tais proporções. Pode-se observar nas obras-primas das antigas e modernas estátuas que muitas apresentam entre si proporções diferentíssimas nas partes mais conspícuas e expostas, e que não menos diferem aquelas proporções que vemos em homens viventes de forma agradável e que chamam a atenção. Além disso, como concertam-se os partidários das proporções do corpo? Alguns os querem com sete cabeças de altura, outros com oito, enquanto outros ainda estendem-no a dez: diferença bem grande em tão pequeno número de divisões! Outros seguem métodos diversos para calcular as proporções, e todos com igual resultado. Estas proporções são as mesmas em todos os homens graciosos? Ou seriam elas, em tudo, aquelas das belas mulheres? Ninguém poderá dizê-lo; e no entanto ambos os sexos são sem dúvida capazes de Beleza, e o feminino da máxima; vantagem essa que dificilmente se poderia atribuir a uma superior exatidão de proporções no belo sexo.

UBI MONS MAGNS ARDENS
MISSUS EST HODIE

Capítulo IV

A luz e a cor na Idade Média

1. Luz e cor

Ainda hoje muitas pessoas, vítimas da imagem convencional da "idade das trevas", imaginam a Idade Média como uma época "obscura", mesmo do ponto de vista colorístico.
Nessa época, a noite é vivida em ambientes pouco luminosos: em cabanas iluminadas – no máximo – pelo fogo da lareira, nos quartos amplíssimos de castelos iluminados por tochas ou na cela de um monge o lume de um débil candeeiro, e escuras (além de pouco confiáveis) eram as estradas das aldeias e cidades. Todavia, esta é uma característica própria também do Renascimento, do Barroco e – ainda adiante – do período que vai pelo menos até a descoberta da eletricidade.
O homem medieval se vê, ao contrário (ou pelo menos se representa na poesia ou na pintura), em um ambiente luminosíssimo. O que chama a atenção nas miniaturas medievais é que elas, que talvez tenham sido realizadas em ambientes sombrios mal iluminados por uma única janela,

Parte de manuscrito Vaticano com a liturgia de São João Crisóstomo, séculos X-XI. Cidade do Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana

em face
Abertura do poço do abismo e saída dos gafanhotos, Beato de Liébana, *Iluminuras do Beato Fernando I y Sancha*, Código B.N., século VIII. Madri, Biblioteca Nacional

são plenas de luz, de uma luminosidade, aliás, particular, gerada pela combinação de cores puras; vermelho, azul, ouro, prata, branco e verde, sem esfumaturas.

A Idade Média joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com a combinação de tintas que geram luz pelo acordo do conjunto e que não têm como característica uma luz que envolva em claro-escuros ou que leve a cor para além dos limites da figura.

Na pintura barroca, por exemplo, os objetos são atingidos pela luz, e no jogo dos volumes desenham-se zonas claras e zonas escuras (ver, por exemplo, a luz em Caravaggio ou em Georges de La Tour). Nas miniaturas medievais, ao contrário, a luz parece irradiar-se dos objetos. Eles são luminosos em si. Isso é evidente não apenas na estação mais madura da miniatura flamenga e borgonhesa (basta pensar em *Les Très riches heures du Duc de Berry*), mas também em obras da Alta Idade Média, como as miniaturas moçarábicas, que jogam com contrastes violentíssimos de amarelo e vermelho ou azul, ou as miniaturas otonianas, onde o esplendor do ouro contrasta com tons frios e claros, como o lilás, o verde glauco, o amarelo-areia ou o branco-azulado. Na Idade Média madura, Tomás de Aquino recorda (retomando, todavia, idéias que já circulavam amplamente) que à beleza são necessárias três coisas: a proporção, a integridade e a **claritas**, vale dizer, a clareza e a luminosidade.

Irmãos Limbourg, *A visitação*, em *Les Très riches heures du Duc de Berry*, 1410-1411. Chantilly, Musée Condé

Georges de La Tour, *Madalena penitente*, 1630-1635. Washington, National Gallery

Claritas
Tomás de Aquino (século XIII)
Summa Theologiae, II-II, 145, 2
Como se pode extrair das palavras de Dionísio, o belo é constituído tanto pelo esplendor quanto pelas devidas proporções: de fato, ele afirma que Deus é belo "como causa do esplendor e da harmonia de todas as coisas". Portanto, a beleza do corpo consiste em ter os membros bem proporcionados, com a devida luminosidade da cor.

Anjo da Quinta trombeta,
Beato de Liébana,
Iluminuras do Beato
Fernando I y Sancha,
Código B.N., século VIII.
Madri, Biblioteca Nacional

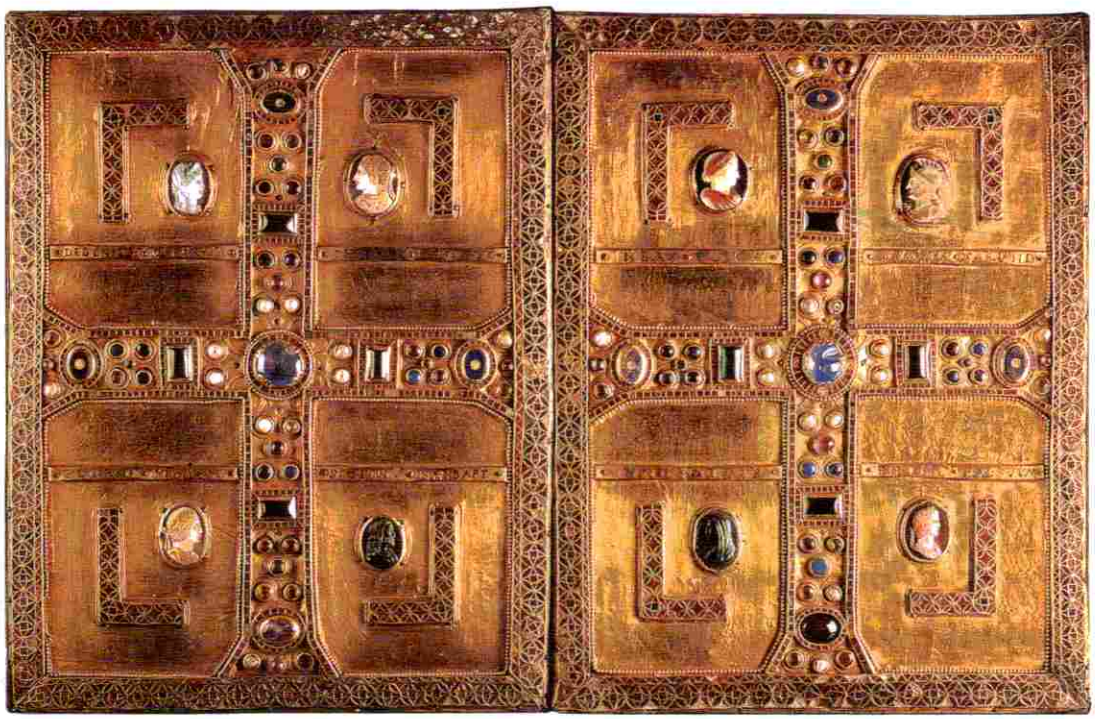
2. Deus como luz

Uma das origens da estética da *claritas* deriva certamente do fato de que em numerosas civilizações Deus era personificado com a luz: o Baal semítico, o Rá egípcio, o Ahura Mazda iraniano, são todos personificações do sol ou da benéfica ação da luz, que chegam naturalmente à concepção do Bem como sol das idéias em Platão; através do neoplatonismo estas imagens penetram na tradição cristã. Plotino herda da tradição grega a idéia de que o belo consistia sobretudo na proporção (cf. Capítulo II) e sabe que esta última nasce de uma relação harmônica entre as várias partes de um todo. Como a tradição grega afirmava que a beleza não é apenas *symmetría*, mas também *chróma*, cor, pergunta-se como era possível haver uma beleza que hoje definiríamos como "qualitativa", "pontual", que pudesse se manifestar em uma simples sensação cromática. Em suas *Enéadas* (I, 6), Plotino se pergunta por que julgamos belas as cores e a luz do sol, ou o esplendor dos astros noturnos, que são simples e não extraem sua beleza da simetria das partes. A resposta a que chega é que "a **simples beleza de uma cor** é dada por uma forma que domina a obscuridade da matéria, pela presença de uma luz incorpórea que mais não é que razão e idéia". Daí a **Beleza do fogo**, que brilha qual uma idéia.

Mas esta observação só adquire sentido no quadro da filosofia neoplatônica, para a qual a matéria é o último estágio (degradado) de uma descida por "emanação" de um Uno inatingível e supremo. Logo, só é possível atribuir a luz que resplandece sobre a matéria ao reflexo do Uno da qual ela emana. Deus se identifica com o esplendor de uma espécie de **corrente luminosa** que percorre o universo.

Estas idéias serão retomadas pelo Pseudo Dionísio Areopagita, autor obscuro que provavelmente escreve no século V d.C., mas que a tradição medieval, depois que ele foi traduzido para o latim, no século IX, identifica com Dionísio convertido por São Paulo no Areópago de Atenas.

Ele representa, em seus escritos, como *Hierarquia celeste* e *Dos nomes divinos*, **Deus como "lume"**, "fogo", "fonte luminosa". As mesmas imagens encontram-se no expoente do neoplatonismo medieval, João Escoto Erigena. Para influenciar toda a Escolástica posterior concorrem ainda tanto a filosofia quanto a poesia árabes, que transmitem visões de essência rutilantes de luz, êxtases de beleza e fulgor e, no século IX, com Al-Kindi, irá elaborar uma complexa visão cosmológica baseada na potência dos **raios estelares**.



Encadernação de evangeliário, detalhe, século VII. Monza, Tesoro del Duomo

A simples beleza de uma cor
Plotino (século III)
Enéadas, I, 6
A simples beleza de uma cor deriva de uma forma que domina a obscuridade da matéria e da presença de uma luminosidade incorpórea que é razão e idéia. Disso resulta que, entre todos os corpos, o fogo é belo em si mesmo e entre os outros elementos está no nível da idéia. É o mais elevado, por sua posição, e o mais leve de todos os corpos, pois é vizinho do incorpóreo; é sozinho e não acolhe em si os outros elementos, embora os outros elementos o recebam. Estes, de fato, podem se inflamar, enquanto aquele não pode se resfriar. É o primeiro a ter em si as cores e as outras coisas dele recebem forma e cor. Ele resplandece e brilha, pois é uma idéia. As coisas que lhe são inferiores em potência desvanecem ofuscadas por sua luz, deixando de ser belas, pois não participam da idéia total da cor. São as harmonias imperceptíveis aos sentidos que fazem as harmonias sensíveis, e por obra delas a alma pode intuir a beleza, pois elas revelam o idêntico no diverso [...] E sobre as belezas sensíveis, imagens e sombras que fugindo de algum modo descem na matéria, a ordenam e nos comovem com seu aspecto, bastam essas coisas.

Beleza do fogo
Pseudo Dionísio Areopagita (século V)
Hierarquia celeste, XV
Creio, justamente, que o fogo manifesta aquilo que há de mais divino nas inteligências celestes; de fato, os sacros autores freqüentemente descrevem a substância supra-substancial, que não tem nenhuma forma com o símbolo do fogo, pois este tem muitos aspectos do caráter divino, se é lícito dizê-lo, porquanto pode-se descobri-lo nas coisas visíveis. De fato, o fogo sensível está, por assim dizer, em todas as coisas e passa através de todas sem se misturar, sendo destacado de todas e, sendo todo brilhante, contemporaneamente permanece, porque oculto, desconhecido em si e por si – enquanto não seja posta diante dele uma matéria em direção à qual manifeste a própria ação – e não se pode aferrar nem ver, mas aferra qualquer coisa.

Uma corrente luminosa
Pseudo Dionísio Areopagita (século V)
Nomes divinos, IV
E o que diremos do raio solar tomado em si mesmo? A Luz deriva do Bem e é imagem da Bondade, por isso o Bem é celebrado com o nome da Luz como arquétipo que se manifesta na imagem. Como, de fato, a Bondade divina, superior a todas as coisas, penetra desde as mais altas e nobres substâncias até as últimas, e ainda está acima de todas sem que as mais elevadas possam atingir a sua excelência e que as mais baixas possam fugir de seu influxo; e ilumina, produz, vivifica, contém e aperfeiçoa todas as coisas aptas a recebê-la; e é a medida, a duração, o número, a ordem, a custódia, a causa e o fim dos seres; assim também a imagem manifesta da divina Bondade, ou seja, este grande sol todo luminoso e sempre reluzente, segundo a sutilíssima ressonância do Bem, ilumina todas as coisas que estão em condições de participar dele, e tem uma luz que se difunde sobre todas as coisas e estende sobre todo o mundo visível os esplendores dos seus raios para o alto e para baixo; e se alguma coisa dele não participa, tal não deve ser atribuído a sua obscuridade ou à inadequação da distribuição de sua luz, mas às próprias coisas que não tendem à participação na luz por causa de sua inaptidão a recebê-la. Na realidade, o raio, atravessando muitas coisas que se encontram nessa situação, ilumina aquelas que vêm depois e não há nenhuma das coisas visíveis que ele não alcance, por causa da grandeza excedente de seu próprio esplendor.

Deus como lume
João Escoto Erigena (século IX)
Comentário à Hierarquia celeste, I
Por isso acontece de esta fábrica universal do mundo ser um grandíssimo lume, composto de muitas partes, assim como de muitas luzes, para revelar as puras espécies das coisas inteligíveis e intuí-las com a visão da mente, coordenando no coração dos sapientes fiéis a divina graça e a ajuda da razão. De Bem, portanto, o teólogo chama Deus, o pai dos Lumes, pois Dele são todas as coisas, pelas quais e nas quais Ele se manifesta, e na luz do lume de sua sabedoria Ele as unifica e faz.

Raios estelares
Al Kindi (século IX)
De radiis, II
De fato, cada estrela derrama em todas as direções raios cuja diversidade fundida, por assim dizer, em uma só, varia de conteúdo de lugar para lugar, pois em cada lugar diverso, diverso é o teor dos raios que deriva da harmonia total das estrelas. Esta, aliás, como é transformada continuamente pelo movimento contínuo dos planetas e das outras estrelas, move, em função do lugar, o mundo dos elementos e cada um de seus conteúdos em diversas condições que se realizam segundo as exigências da harmonia daquele momento, embora para os sentidos humanos as várias realidades do mundo pareçam permanentes. É claro, portanto, que todos os diversos lugares e tempos constituem indivíduos diferentes neste mundo e que isso é operado pela harmonia celeste através dos raios projetados nele, os quais se diversificam continuamente, o que é manifesto também para os sentidos, nesses e em outros fenômenos. Logo, a diversidade das coisas, que aparece no mundo dos elementos em qualquer momento, procede principalmente de duas causas: justamente a diversidade da matéria e a diferente ação dos raios estelares. Visto que as disparidades entre a matéria são ora maiores, ora menores, nos vários lugares e tempos são produzidas coisas diversas. Por isso se encontram realidades diferentes por gênero, outras por espécie e outras ainda somente por número.

3. Luz, riqueza e pobreza

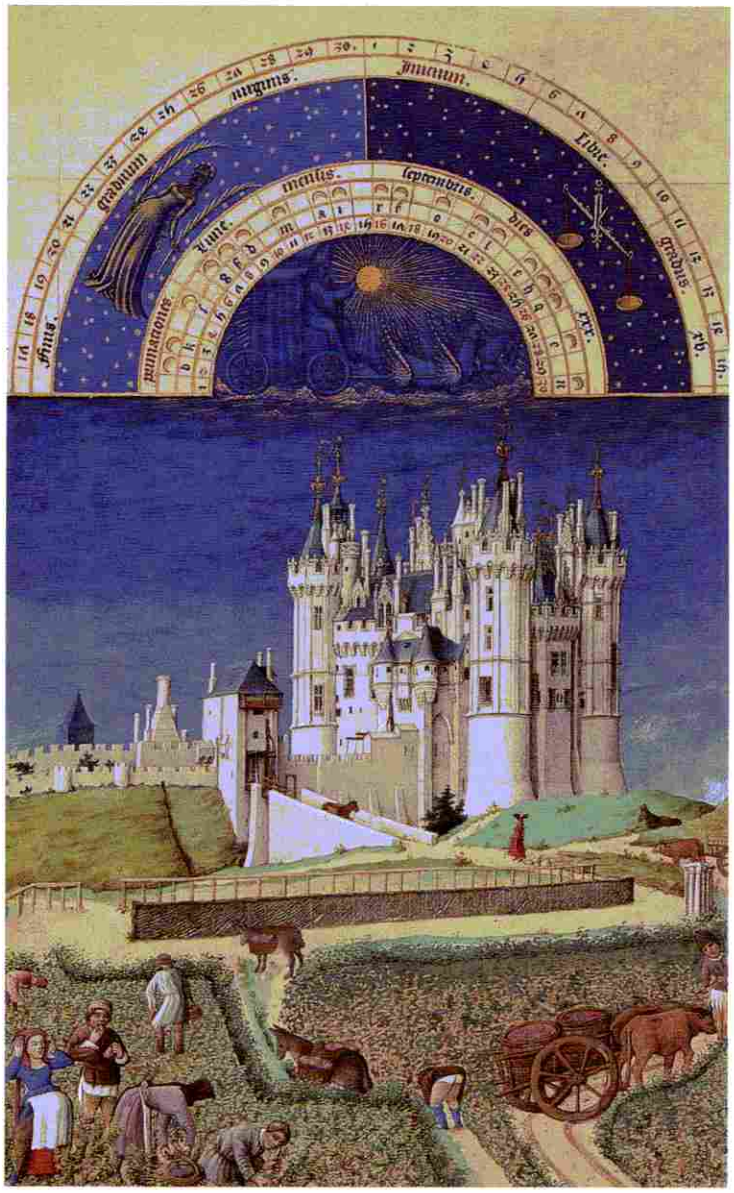
Na base da concepção da *claritas* não existem apenas razões filosóficas. A sociedade medieval é composta por ricos e poderosos e por pobres e deserdados. Embora esta não seja uma característica apenas da sociedade medieval, nas sociedades antigas e na Idade Média, em particular, a diferença entre ricos e pobres é mais marcada do que nas sociedades ocidentais e democráticas modernas porque em um mundo de escassos recursos e com um comércio baseado na troca *in natura*, assolado por pestilências e secas, o poder encontra sua manifestação exemplar nas armas, nas armaduras e no fausto do vestuário. Para manifestar seu poder, os senhores adornam-se de ouro, jóias, e vestem **roupas** com as cores mais preciosas, como a **púrpura**.

Irmãos Limbourg, *Maio*, em *Les Très riches heures du Duc de Berry*, 1410-1411. Chantilly, Musée Condé

As cores artificiais, que derivam de minerais ou vegetais e sofrem complicadas elaborações, representam uma riqueza, enquanto os pobres vestem-se apenas com tecidos de cores pálidas e modestas. É normal que um camponês vista tecidos brutos, não tocados pelo tintureiro, consumidos pelo uso, de um cinza ou de um marrom quase sempre sujo. Um colete verde ou vermelho, para não falar de um ornamento feito de ouro ou de **pedras preciosas** (que freqüentemente são aquelas que hoje chamamos de quartzo, como a ágata ou o ônix) é coisa rara e admirável. A riqueza das **cores** e o esplendor das **gemas** são um signo de poder, logo, objeto de desejo e maravilha. E como os castelos da época, que agora estamos habituados a ver torreados e fabulosos em suas transfigurações românticas e disneyanas, são, de fato, rudes fortalezas – às vezes até de madeira – no centro de um cinturão de defesa, poetas e viajantes sonham castelos esplêndidos de mármore e gemas: inventam-nos, como São Brandão no curso de suas viagens, ou como Mandeville, e se chegam realmente a vê-los, relatam-nos como deveriam ser para que fossem belíssimos, como no caso de Marco Polo.
Para compreender quão custosas eram as tinturas, basta pensar no trabalho que os próprios miniaturistas realizavam, para fabricar cores vivas e brilhantes, conforme testemunham livros como *Schedula diversarum artium*, de Teófilo, ou *De arte illuminandi*, de um anônimo do século XIV.

Vestuário
Jean De Meung e Guillaume De Lorris (século XIII)
Le Roman de la rose, tomo I, v. 1051-1087
Veste Riqueza púrpura e ouro
o hábito vale mais que um tesouro.
Aqui por lisonja jamais falarei
falso ou mentira jamais direi,
o embusteiro eu, aliás, confundo:
nunca vi nada assim nesse mundo.
O hábito rubro todo franjado
é inteiramente ilustrado
de ouro e de pedras rebrilhantes:
histórias de duques e de reinantes.
Vejo ornada do colo a abertura,
e ricamente, de uma bordura
de ouro entalhado: esmalte e nielos
esplendem os fios ainda mais belos.
Tantas e tantas esplêndidas coisas
eu lhes garanto: pedras preciosas,
perlas, rubis, âmbar, diamantes:
brilho e reflexos quase ofuscantes.
Tudo é de bela, rara fatura.
Estreita por cinto a cintura,
esplêndido também e elegante,
como nenhum, muito importante.
Olho a fivela: pedra talhada
e magistralmente facetada.
E não é apenas preciosa,
como é mais justo, mas virtuosa.
Sim, eu diria ao possuidor
que viva tranqüilo, sem temor
de ser, um dia, envenenado:
está protegido, assegurado,
príncipe fosse, ou imperador.
Pedra é esta de alto valor:
do potente os haveres protegeria
mais que o ouro de Roma faria.
Pedras diversas são os mordentes:
podem curar a dor de dentes,
e se remirado um segundito
faz encontrar o que foi perdido.
De ouro as capas: grossa e pesante,
acho que vale cada qual um bisante.
Um belo anel de áurea fiada
tem a trança: eis apresentada
Dama Riqueza, áureo esplendor.

Púrpura
Chrétien de Troyes (século XII)
Erec et Enide
Aquele que recebera a ordem portava o manto e a túnica, forrada de arminho branco até as mangas; nos pulsos e no colo havia, para nada esconder, mais de cem marcos de ouro batido com pedras poderosíssimas, violetas e verdes, turquesas e castanhas, engastadas na superfície do ouro. Nas fivelas havia uma onça de ouro; de um lado um jacinto, do outro, um rubi que emitia mais fogo que um carbúnculo. O forro era de arminho branco, o mais fino e mais belo que se poderia ver. A púrpura era trabalhada em cruzetas de cores várias, violeta, vermelho e turquesa, branco e verde, violeta e amarelo.



Irmãos Limbourg,
Setembro,
em *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411.
Chantilly, Musée Condé

Por outro lado, os deserdados, que têm a ventura de viver em uma natureza certamente avara e dura, porém mais íntegra que aquela em que vivemos, podem gozar apenas do espetáculo da vegetação, do céu, da luz solar ou lunar, das flores. E, portanto, é natural que seu conceito instintivo de Beleza identifique-se com a variedade de cores que a natureza sabe oferecer. Um dos primeiros documentos da sensibilidade colorística medieval pode ser encontrado em uma obra que, escrita no século VII, influenciará notavelmente a cultura sucessiva, as *Etimologias*, de Isidoro de Sevilha.

Pedras preciosas
Anônimo (século XIV)
Lapidário Estense
Digamos também que as pedras adornam os vasos e os instrumentos, que são colocadas nas roupas e ajudam aqueles que às portam consigo como convém em muitos perigos, e conseguem muitas graças.
Por isso os nobres e os ricos procuram-nas e usam-nas com este fim, embora não sirvam para tudo aquilo que crêem. E isso acontece porque as compram por iniciativa própria e assim as usam. E embora as pedras não possam servir para tudo, têm, no entanto, alguma eficácia e são por isso honradas, recebidas e apreciadas; mas algumas vezes não podem fazer aquilo que se espera, em ditos e fatos, e as pessoas que lidam com elas, mesmo vendo as razões desse insucesso, não ousam dizê-lo por grande maldade de coração. E tudo isso fazem as pedras e as palavras que são ditas, pelas pessoas que as possuem.

Cores
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Filócolo, IV, 74
Esta luz veio-lhe por cima e nela remirando, ele viu uma dama bela e graciosa no aspecto, daquela mesma luz vestida e nas mãos trazendo uma ampola de ouro de uma preciosíssima água plena, água com a qual lhe pareceu que lavasse todo o seu rosto e em seguida toda a sua pessoa, e logo desapareceu. Assim que isso foi feito, lhe pareceu ter a vista multiplicada e melhor conhecer as coisas mundanas e as divinas do que conhecia antes, e amá-las a cada uma segundo o seu dever. Então, admirando-se disso, viu-se entre três mulheres que antes não conhecia, e com elas a sua Biancifiore parecia estar e ir ganhando maravilhosa intimidade: e das três via uma um tanto vermelha, e no rosto e nas vestes, como se toda ardesse, e a outra tão verde que excederia qualquer esmeralda, a terceira, branquíssima, suplantava a neve em sua brancura.

Gemas
Giacomo da Lentini (século XIII)
Diamante, nem esmeralda, nem safir'...
Diamante, nem esmeralda, nem safir'
nem outra qualquer pedra preciosa,
topázio, nem jacinto, nem rubi,
nem eritrina, mesmo tão virtuosa,
ou ametista, ou a granada mais fina,
a qual é muito resplendente cousa,
não têm tantas belezas em domínio
quanto em si a minha dama amorosa.
E em virtude, nenhuma a alcança
e é igual [à estrela] em esplendor,
com sua pronta e gaia exuberância,
mais bela é ela que rosa e flor.
Cristo lhe dê vida e folgança
e lhe acrescente todo apreço e honor.

O palácio do Grande Khan
Marco Polo (século XIII)
O milhão, LXXI
[...] E no meio deste muro está o palácio do Grande Khan, que é feito como agora contarei. Ele é o maior que jamais vi: não tem palco, mas o pátio é mais alto que outra terra bem X palmos; a cobertura é muito altíssim[a]. As paredes das salas e dos quartos são todas cobertas de ouro e de prata, onde estão esculpidas belas histórias de cavaleiros e de damas e de pássaros e de bestas e de outras belas coisas; e a cobertura é feita, ademais, de modo que não se poderia ver nada além de ouro e prata. A sala é tão longa e tão larga que ali bem comeriam seis mil pessoas, e há tantos quartos que é uma maravilha de se crer.
A cobertura de cima, isto é, de fora, é vermelha, roxa, verde e de todas as outras cores; e é tão bem envernizada que brilha como cristal, de modo que muito de longe se vê luzir o palácio; a cobertura é muito firme. Em cima, entre uma parede e outra, dentro daquilo que contei acima, há belos prados e árvores, e neles muitas formas de bestas selvagens, isto é, cervos brancos, cabritos, corças, bestas que exibem mosqueado, esquilos e arminhos e outras belas bestas. A terra dentro desse jardim mostra-se toda cheia desses animais, salvo o caminho por onde os homens entram.

Miniaturas
Anônimo (século XIV)
De arte illuminandi, I
Pretendo descrever, antes de tudo sem contestações, mas amigavelmente, de forma simples, algumas coisas relativas à arte da miniatura dos livros, assim com a pena como com o pincel; e embora isso tenha sido anteriormente divulgado pelos escritos de muitos, todavia, para esclarecer seus processos mais expeditos e racionais, a fim de que os especialistas confirmem-se em suas opiniões para melhores aventuras, e de que os inexpertos, ansiosos para aprender tal arte, possam fácil e claramente entendê-la e praticá-la, exporei sucintamente, tratando das cores e dos vários modos de temperá-las, as

coisas experimentais e reconhecidas como boas.
Segundo Plínio, três são as cores principais, isto é, o preto, o branco e o vermelho; todas as outras, portanto, são intermediárias dessas, conforme definem os livros de todos os físicos etc. As cores, porém, naturalmente necessárias para iluminar são oito, vale dizer, o preto, o branco, o vermelho, o amarelo, o azul, o violáceo, o rosáceo e o verde. Destas algumas são naturais, outras, artificiais. Naturais são o azul ultramar e o azul da Alemanha.
A cor negra é uma certa terra negra ou pedra natural; também o vermelho é uma certa terra vermelha por vezes dita vulgarmente macra; o verde é terra ou verde-azul, e o amarelo é terra amarela, ou ouro fino, ou açafrão. Artificiais são todas as outras cores, isto é, o preto que se faz com carvão de vinha ou de outra madeira ou com o fumo da vela de cera ou de óleo, ou com sépia, recolhida em uma bacia ou tigela vitrificada. O vermelho, como é o cinábrio, que se obtém com enxofre e prata viva, ou como é o mínio, dito outrossim zarcão, que se faz com chumbo; o branco que se extrai do chumbo, isto é, da cerussita ou dos ossos calcinados de animais. [...]
O mordente para fixar o ouro sobre o pergaminho se faz de muitos modos. Exporei, todavia, apenas alguns, excelentes por experiência. Pega-se, portanto, daquele gesso cozido e purgado que usam os pintores para fixar o ouro sobre telas, isto é, o mais fino possível, o quanto quiseres, e uma quarta parte de ótimo bolo-armênio: tritura sobre uma pedra de pórfiro com água límpida até o máximo esmiuçamento; em seguida, deixar secar sobre a dita pedra, tomando-se a quantidade que se deseja e reservando a outra parte; triturar com água de cola de carniça ou de pergaminho e colocar tanto mel quando se julgar necessário para suavizar; nisso será necessário ser cauteloso a fim de que não se coloque muito ou muito pouco, mas segundo a quantidade de matéria, de modo que, colocada na boca uma pequena parte, saiba apenas de doce. E deve-se ter por certo que para um pequeno vasinho como os que usam os pintores, basta quanto se pega com a ponta da haste do pincel, e se fosse menos estragaria a substância. Quando bem triturada estiver, coloca-se no vasinho vitrificado e derrama-se por cima logo e delicadamente, sem que a matéria se misture, tanta água límpida que a recubra; e assim a substância logo ficará retificada para não formar vesículas ou rachaduras quando secar. E quando se quiser utilizá-la, retirar, depois de breve espera, a água que está por cima, sem misturar a substância. E sempre, antes de fixar o mordente no lugar preciso onde se vai trabalhar no pergaminho, experimentar antes se está bem temperado em algum pergaminho semelhante; depois de seco, sobrepor um pouco de ouro e observar se brilha bem. Procurar, no caso em que houvesse mel ou têmpera excessiva, remediar derramando por cima, no vaso, água doce comum, sem mexer; assim obterá melhor têmpera deixando por algum tempo; em seguida, retirar a água, sempre sem remexer.
E se fosse necessária têmpera mais forte, colocar mais cola, isto é, água de açúcar ou de mel, segundo a necessidade, conforme agradar.
E como nisso mais proveitosa é a prática que a teoria, assim não me preocupo em explicar minuciosamente o que conheço: "a bom entendedor, poucas palavras".

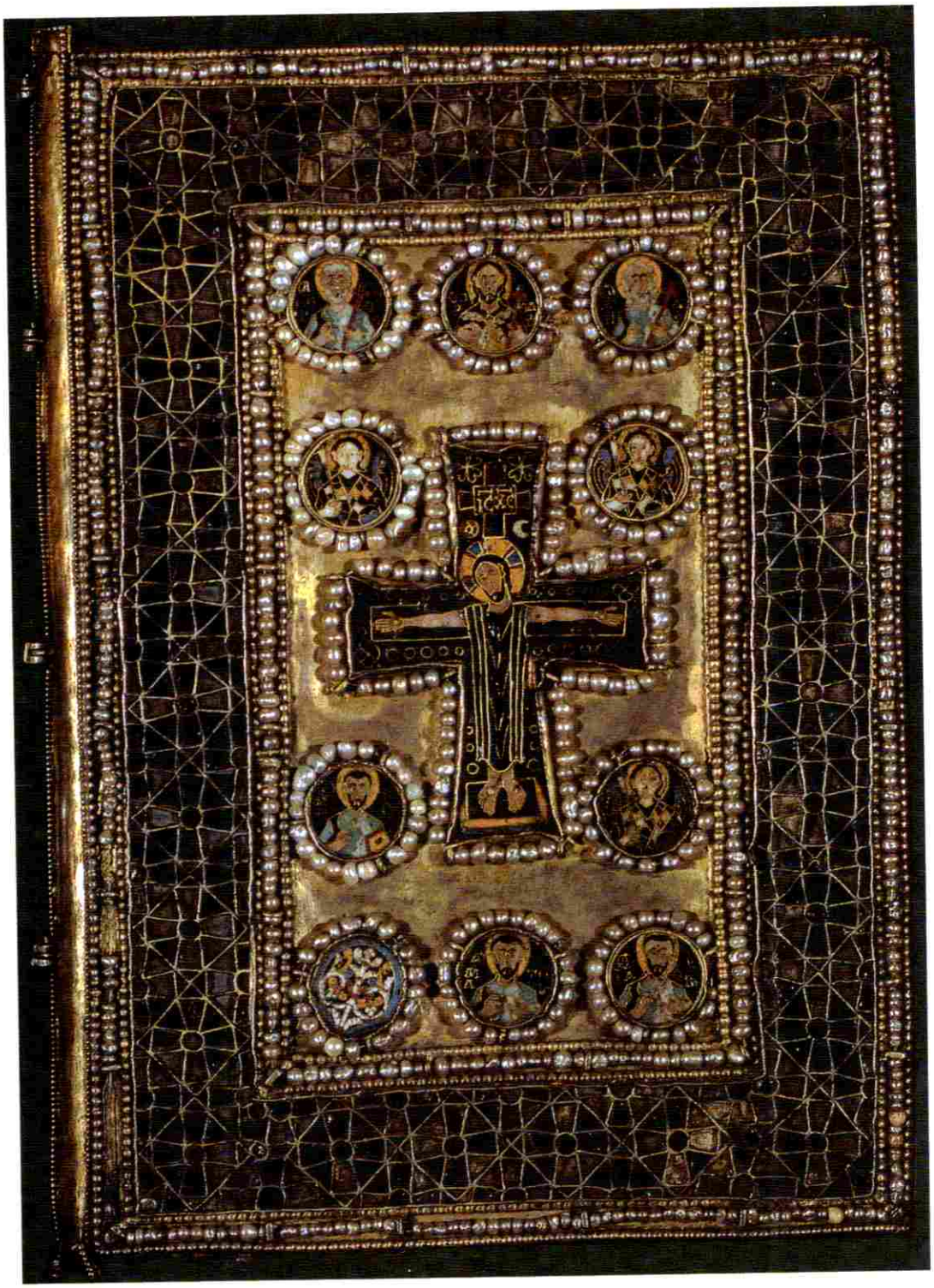
Beleza da natureza
Dante Alighieri (1265-1321)
Purgatório, VII, v. 70-78

O caminho, tortuoso e duro ao passo
chegava à extremidade da valada
em que o pendor da beira é mais escasso.

Prata, ouro fino, luzidia ramada,
pérola, anil ou sereno fulgor,
fresca esmeralda recém-lapidada,

seriam todos vencidos em sua cor
pelas que lá exibia um jardim florido,
qual vencido é o menor por seu maior.

Uma cândida cerva
Francesco Petrarca (1335-1374)
O cancioneiro, CXC
Uma cândida cerva pelo prado
verde surgiu-me com dois cornos de ouro,
entre dous rios, à sombra de um louro,
na primavera vendo o sol já nado.
Por segui-la deixei outro cuidado,
tanto era a sua vista sem desdouro;
qual o avaro que em busca de um tesouro
neste deleite o afã há mitigado.
"Ninguém me toque." Era a inscrição que
havia no seu colo de clara pedraria.
"Fazer-me livre o meu Deus decidiu."
Tinha passado o sol o meio-dia.
Ela cansando o olhar não o sacia...
Caí no pranto e a cerva se sumiu.



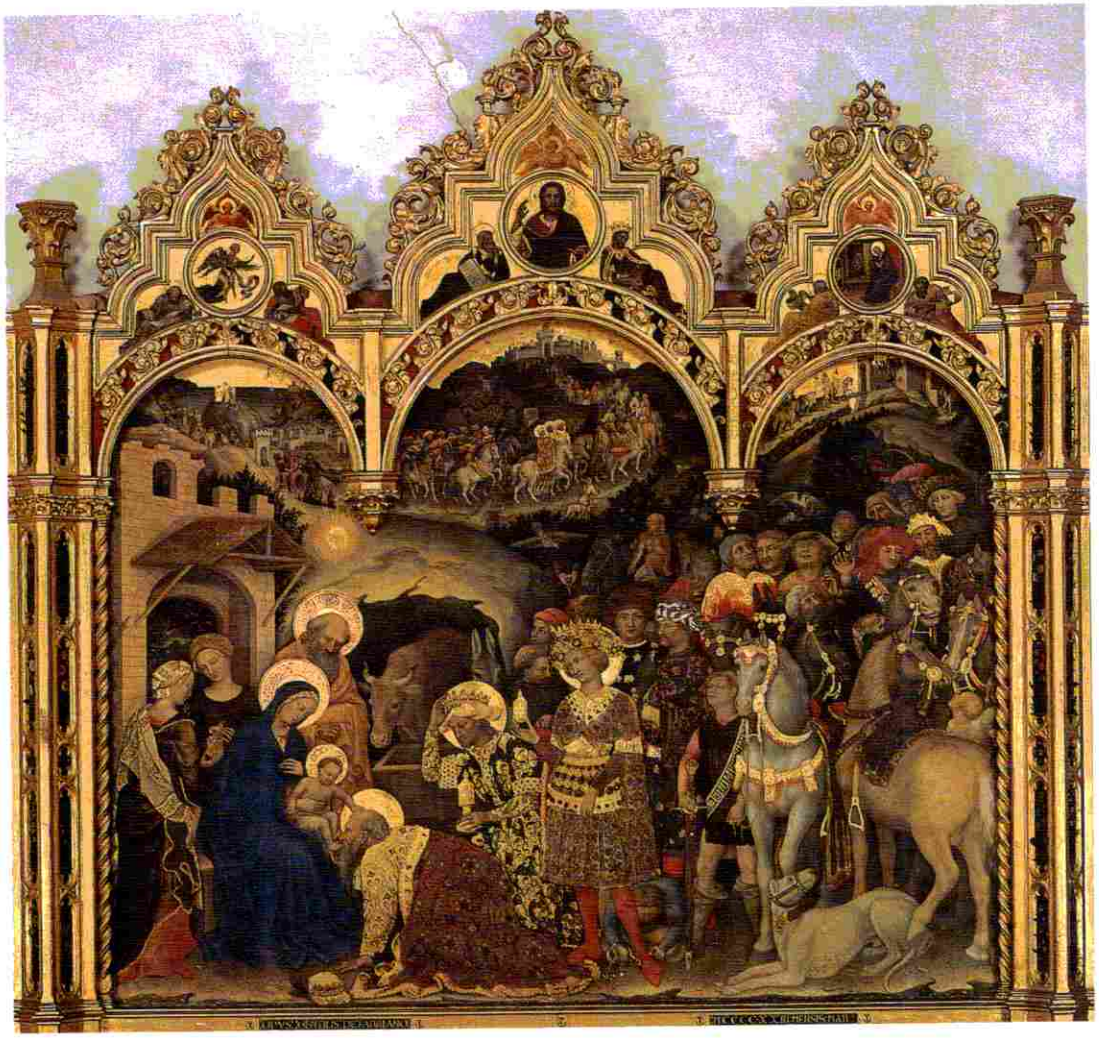
4. O ornamento

Para Isidoro de Sevilha, no **corpo humano** algumas coisas são destinadas à utilidade, outras ao *decus*, ou seja, ao ornamento, ao belo, ao agradável. Para autores posteriores, como por exemplo Tomás de Aquino, uma coisa é bela também por ser adequada às próprias funções, no sentido em que um corpo mutilado – ou muito pequeno – ou um objeto que não possa desempenhar corretamente a função para o qual foi pensado (como um martelo de cristal, por exemplo) seria de se considerar feio, embora produzido em material de valor. Mas aceitemos de Isidoro a distinção (de origem tradicional) entre útil e belo: assim como a ornamentação de uma fachada acrescenta Beleza aos edifícios e o ornamento retórico acrescenta Beleza aos discursos, assim o corpo humano parece belo por causa de ornamentos naturais (o umbigo, as gengivas, as sobrancelhas, os seios) e artificiais (as roupas, as jóias).

em face
Encadernação de evangeliário, prato anterior, cod. marc. Lat. I, 101 detalhe, século IX. Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana

Arca de São Calmin, séculos XI-XII. Mozac, junto a Riom, Igreja de San Pietro

O corpo humano
Isidoro de Sevilha (560-636)
Etimologias, XI, 25
Em nosso corpo algumas coisas são feitas com fins de utilidade como as vísceras, outras tanto pela utilidade quanto pela Beleza, como a vista no rosto e os pés e as mãos, membros que são de grande utilidade e aspecto decentíssimo. Algumas são feitas apenas para ornamento, como os mamilos nos homens e o umbigo em ambos os sexos. Algumas são feitas por discrição, como nos machos os genitais, a barba proeminente, o amplo peito, e nas fêmeas as gengivas suaves, o peito pequeno e os rins e quadris amplos para poder portar o feto.



em face
Gentile da Fabriano,
Adoração dos magos,
1423.
Florença, Galleria
degli Uffizi

Miniaturista
da corte angevina,
A música e seus cultores,
em M. Severinus Boetius,
De Arythmetica, de musica,
século XIV.
Nápoles, Biblioteca
Nazionale

Entre os ornamentos em geral são fundamentais aqueles que se baseiam na luz e na cor: os mármores são belos por sua brancura, os metais, pela luz que refletem.
O próprio ar é belo, porque *aes-aeris* (afirma Isidoro com sua discutibilíssima técnica etimológica) é assim chamado por ter o esplendor do *aurum*, isto é, do ouro. Como o ouro, de fato, o ar resplandece mal é tocado pela luz. As pedras preciosas são belas por sua cor, e a cor nada mais é que luz do sol aprisionada e matéria purificada. Os olhos são belos se luminosos e mais belos os olhos verde-azulados. Uma das primeiras qualidades de um belo corpo é a pele rosada e, portanto, argumenta o etimologista Isidoro, *venustas*: "Beleza física" vem de *venis*, isto é, do sangue, enquanto *formosus*, "belo", vem de *formo*, que é o calor que move o sangue; de sangue vem também *sanus*, que se diz de quem é não é pálido.
Nestas páginas, percebe-se o quanto era importante um corpo de aspecto são em uma época em que se morria jovem e se padecia de fome: Isidoro afirma que o fato de chamarmos um aspecto de *delicatus* vem das *deliciae* dos bons repastos e tenta até mesmo uma classificação do caráter de alguns povos com base no modo como vivem e se alimentam, utilizando etimologias arrojadas. E os gauleses, cujo nome vem de *gala*, em grego "leite", por causa da candura de seus corpos, são ferozes em razão do clima em que vivem.

5. As cores na poesia e na mística

Hildegarda de Bingen, *A criação com o universo e o homem cósmico*, em *Revelationes*, c. 1230. Lucca, Biblioteca Governativa

Nos poetas este sentido da cor cintilante está sempre presente: a relva é verde, o sangue, vermelho, o leite, cândido. Existem superlativos para cada cor (como o *praerubicunda* da rosa) e uma mesma cor possui muitas gradações, mas nenhuma cor extingue-se em zonas de sombra. Poderíamos recordar a "amena cor de **oriental safira**" de Dante, ou o "rosto de neve em carmim colorido" de Guinizzelli, a *"clère et blanche"* espada Durendal da *Chanson de Roland*, que reluz chamejante contra o sol. No Paraíso dantesco aparecem **visões luminosas** como "o incêndio seu seguia cada favila", ou "e eis, em torno, claridade rara / surgir unida sobre a que já era / a modo de horizonte que se aclara". Nas páginas místicas de Santa Hildegarda de Bingen aparecem visões de **fulgidíssima luz**.

A oriental safira
Dante Alighieri (1265-1321)
Purgatório, I, v. 13-24

A amena cor de oriental safira
que se formava no sereno leito
do céu, límpido até sua extrema tira

aos olhos meus reconduziu proveito,
logo que achei-me fora da aura morta
que me havia contristado a vista e o peito.

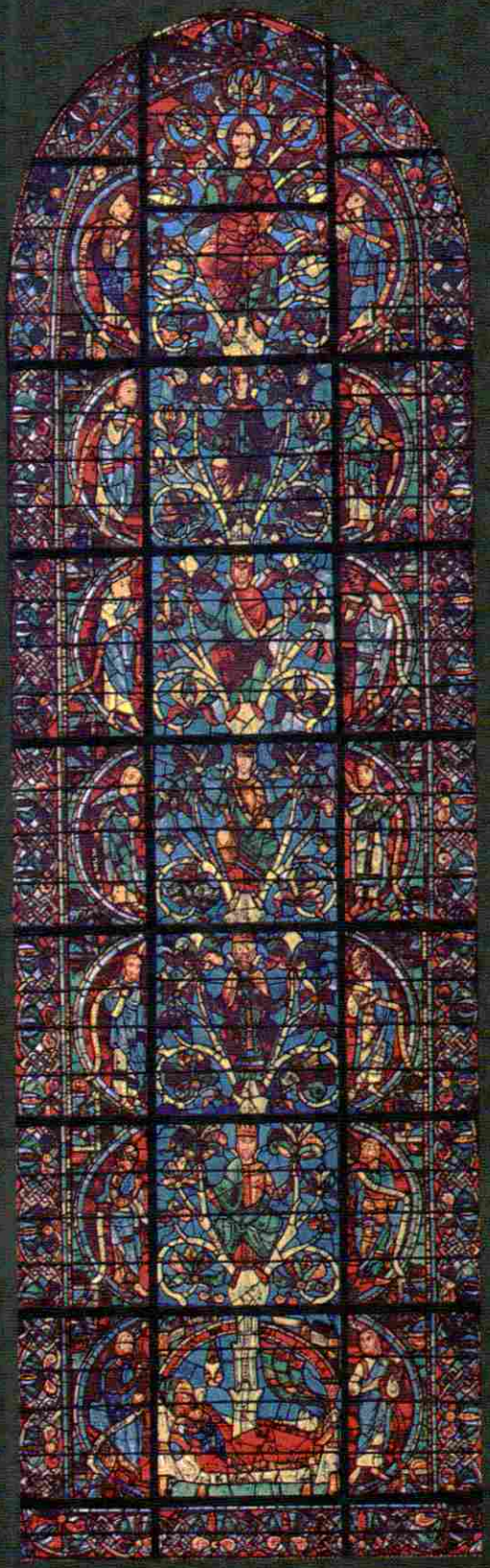
O planeta gentil, que a amar exorta,
todo ao riso incitava o Oriente,
velando os Peixes que a seu tempo porta.

Voltei-me à destra, dirigindo a mente
àquele pólo, e avistei quatro estrelas
não vistas mais fora da prima gente.

Visões luminosas
Dante Alighieri (1265-1321)
Paraíso, XIV, v. 67-77
E eis, em torno, claridade rara
surgir unida sobre a que já era,
a modo de horizonte que se aclara.
E, como quando o crepúsculo gera,
no céu sereno, novas aparências
que alternam nossa vista em falsa ou vera,
pareceu-me ver novas existências
reunir-se, formando um novo manto
à volta das duas primas resplendências.

Ó imenso brilho do Espírito Santo!
Como tornou-se súbito candente,
vencendo o empenho dos meus olhos tanto!

Fulgidíssima luz
Hildegarda de Bingen (1098-1179)
Liber Scivias, II, visão 2
Vi uma fulgidíssima luz e nela uma forma de homem cor de safira que inflamava tudo com suavíssimo fogo rutilante, e aquela luz esplêndida difundiu-se por todo o fogo rutilante, e este fogo rutilante por aquela luz esplendente, e aquela luz fulgidíssima e aquele fogo rutilante por toda a forma do homem, produzindo um só lume de uma única virtude e potência. E ouvi aquela luz vivente me dizer: "Este é sentido dos mistérios de Deus: que com discrição se veja e se compreenda qual seja a plenitude sem nascimento e à qual nada falta, que com virtude potentíssima traçou todos os cursos dos fortes. Se, de fato, o Senhor fosse esvaziado de sua virtude, que necessidade haveria dele? Nenhuma, decerto, por isso, na obra perfeita, vê-se que artista Ele é. Por isso se vê a fulgidíssima luz que é sem nascimento e à qual nada pode faltar; ela designa o Pai, e nela o Filho declara, por meio da forma de homem de cor safira sem mancha de imperfeição, de inveja ou iniqüidade, ter sido



A árvore de Jessé, vitral à direita do portal real, século XII. Chartres, Catedral de Notre-Dame

Ao descrever a Beleza do primeiro anjo, Hildegarda fala de um Lúcifer (antes da queda) enfeitado de pedras refulgentes à guisa de céu estrelado, de sorte que a inumerável turba das centelhas, resplandecentes no fulgor de todos os seus ornamentos, clareia de luz o mundo (*Liber divinorum operum*). Por outro lado, foi justamente a Idade Média que elaborou a técnica figurativa que melhor desfruta da vivacidade de uma cor simples unida à vivacidade da luz que a penetra: o vitral da catedral gótica.
A igreja gótica é cortada por lâminas de luz que penetram das janelas, mas filtradas por vidros coloridos ligados por junturas de chumbo. Eles já existiam nas igrejas românicas, mas com o gótico as paredes sobem, unindo-se na chave de abóbada ogival.
O espaço para as janelas e rosáceas amplia-se e as paredes, assim perfuradas, equilibram-se em vez disso na contrapressão dos contrafortes e dos arcos em aclive. A catedral é construída em função da luz que irrompe através de um túnel de estruturas. O arcebispo Suger que, para a glória da fé e do rei da França, concebeu a igreja abacial de Saint-Denis (inicialmente de estilo românico) nos dá um testemunho de como este espetáculo pode encantar o homem medieval. Suger descreve a sua igreja com palavras de grande comoção, extasiado seja pela Beleza dos tesouros que ela acolhe, seja pelo jogo da luz que penetra pelos vitrais.

gerado antes dos tempos, segundo divindade, pelo Pai, mas ter-se encarnado depois, no tempo, segundo humanidade. Aquela que tudo inflama de suavíssimo fogo rutilante, fogo isento de contato com qualquer mortalidade árida e tenebrosa, mostra o Espírito Santo, do qual foi concebido segundo carne o Unigênito de Deus, nato temporaneamente da Virgem, o qual infunde lume de verdadeira caridade ao mundo.
Mas se aquela esplêndida luz difunde-se por todo aquele fogo rutilante, e aquele fogo rutilante por toda aquela luz esplendente e aquela esplêndida luz e rutilante fogo por toda a forma do homem, produzindo um único lume em uma só virtude e potência, é porque o Pai, que é suma eqüidade, não é sem o Filho e o Espírito Santo, e o Espírito Santo inflama os corações dos fiéis, mas não sem o Pai e o Filho; e o Filho é plenitude de virtude, mas não sem o Pai e o Espírito Santo, e são inseparáveis na majestade da divindade [...] Como uma chama em um só fogo tem três virtudes, assim um único Deus está em três pessoas. Como? A chama consiste em uma esplêndida clareza, em um ínsito vigor e em um ígneo ardor, mas a esplêndida clareza a possui para que resplandeça e o ínsito vigor para que vigore e o ígneo ardor para que arda. Por isso considera na esplêndida clareza o Pai que expande sobre os fiéis com paterna caridade a sua clareza, e entende através do ínsito vigor da esplêndida chama o Filho no qual esta chama mostra a sua virtude, o Filho que se fez corpo por meio de uma virgem na qual a Divindade declarou as suas maravilhas; e distingue no ígneo ardor o Espírito Santo, que incendeia as mentes dos fiéis.
Mas onde não houver nem esplêndida clareza, nem ínsito vigor, nem ígneo ardor, lá não se verá também a chama; como onde não se adora o Pai, nem o Filho, nem o Espírito Santo, não se tem digna veneração. Como em uma chama se distinguem estas três forças, na unidade da divindade devem-se compreender três pessoas. Como três forças denotam-se na Palavra ou Verbo, assim se pode considerar a trindade na unidade da divindade.

6. As cores na vida cotidiana

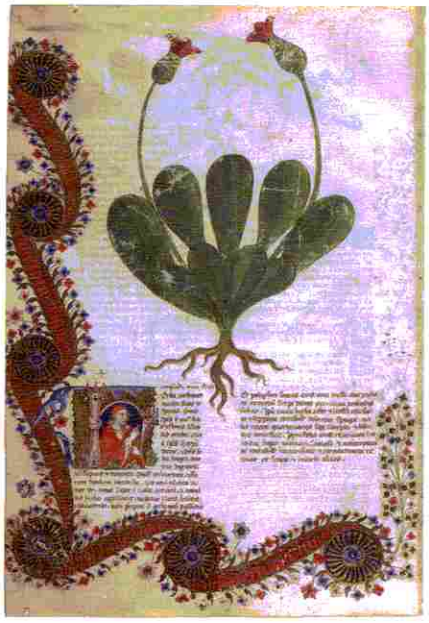
Este gosto pela cor também se manifesta fora da arte, na vida e nos hábitos cotidianos, nas roupas, nos adornos, nas armas. Em uma fascinante análise da sensibilidade colorística da Baixa Idade Média, *O crepúsculo da Idade Média*, Huizinga recorda o entusiasmo do cronista Froissart diante dos "navios com as bandeiras e flâmulas esvoaçantes e os brasões multicoloridos cintilantes ao sol. Ou então o jogo dos raios do sol sobre os elmos, as armaduras, as pontas das lanças, os penachos e estandartes dos cavaleiros em marcha". Ou ainda as preferências cromáticas mencionadas no *Blason des couleurs*, onde se louvam as combinações de amarelo pálido e azul, laranja e branco, laranja e rosa, rosa e branco, preto e branco; e a representação descrita por La Marche, em que aparece uma donzela em seda roxa sobre uma hacanéia com xairel de seda azul, conduzida por três homens vestidos de escarlate com capas de seda verde.

Irmãos Limbourg,
Janeiro,
em *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411.
Chantilly, Musée Condé

em face
Irmãos Limbourg,
Abril,
em *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411.
Chantilly, Musée Condé

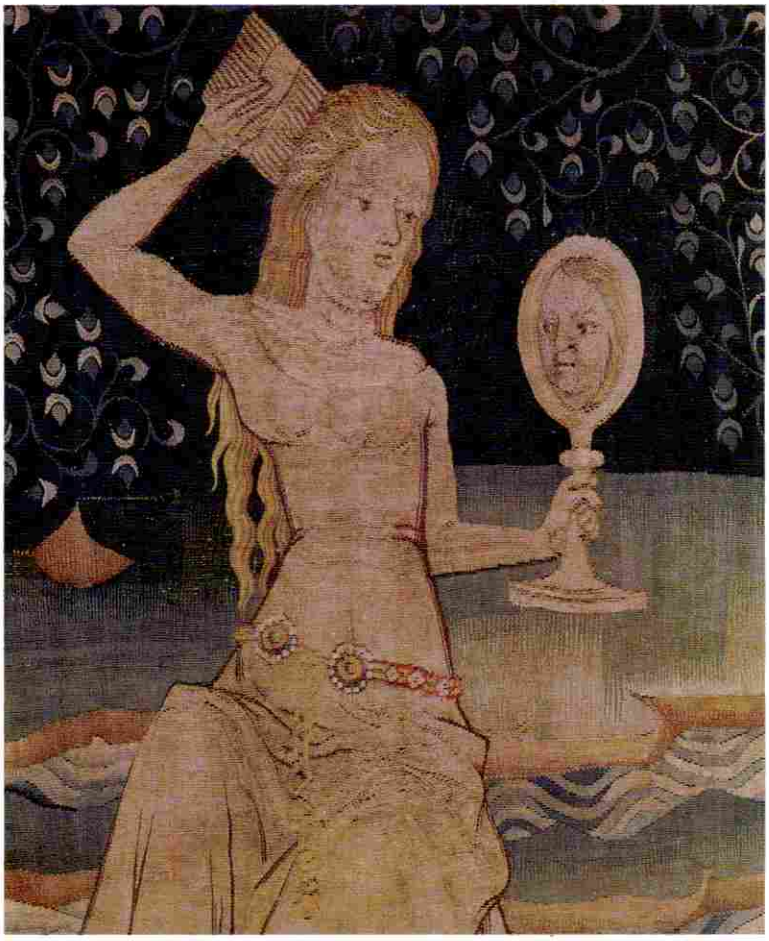
7. O simbolismo das cores

A Idade Média acredita que cada coisa no universo tem um significado sobrenatural e que o mundo é como um livro escrito pela mão de Deus. Cada animal tem uma significação moral ou mística, assim como cada pedra e cada erva (e isso é narrado nos bestiários, lapidários e herbários). É costume atribuir valores positivos ou negativos também às cores, embora os estudiosos por vezes se contradigam sobre a significação desta ou daquela cor, por duas razões principais: antes de mais nada, para o simbolismo medieval cada coisa pode ter dois significados opostos segundo o contexto em que é vista (assim, o leão pode simbolizar às vezes Cristo e às vezes o Demônio); em segundo lugar, a Idade Média durou quase dez séculos, e num período de tempo tão longo verificam-se mudanças no gosto e nas convicções acerca de tais significados. Durante os primeiros séculos o azul-escuro foi considerado, junto com o verde, uma cor de escasso valor, provavelmente porque ainda não se conseguia obter azuis vivos e brilhantes e, portanto, as roupas ou as imagens azuis tinham uma aparência desmaiada e pálida.



Miniaturista lombardo, folha miniaturada, em *Historia plantarium*, século XIV. Roma, Biblioteca Casanatense

em face
Cavaleiros sobre cavalos com cabeça de leão que vomitam fogo, Beato de Liébana, *Iluminuras do Beato Fernando I y Sancha*, Código B.N., século VIII. Madri, Biblioteca Nacional



Visão da grande prostituta (Apocalipse, 17). Arrás do *Apocalipse*, século XIV. Angers, Castelo do rei Renato

em face
O homem selvagem, urso ou cervo, em *Romance de Alexandre*, século XVI. Oxford, Bodleian Library

A partir do século XII o azul torna-se uma cor apreciada: basta pensar no valor místico e no esplendor estético do azul dos vitrais e rosáceas das catedrais, que domina sobre as outras cores e contribui para filtrar uma luz "celestial". Em certos períodos e em certos lugares, o negro é a cor dos reis, em outros, é a cor dos cavaleiros misteriosos que ocultam a própria identidade. Note-se que nos romances do ciclo do rei Artur os cavaleiros de cabelos ruivos são vis, traidores e cruéis, mas apenas alguns séculos antes Isidoro de Sevilha dizia que entre os cabelos mais belos estavam os louros e os ruivos.
Da mesma forma, um colete ou um xarel vermelhos exprimem coragem e nobreza, embora o vermelho seja também a cor dos carrascos e das prostitutas. O amarelo é considerado cor da covardia e é associado às pessoas marginalizadas e rejeitadas, aos loucos, aos muçulmanos e aos judeus; contudo, também é celebrado como a cor do ouro, entendido como o mais solar e precioso dos metais.

8. Teólogos e filósofos

Essas remissões ao gosto corrente da época são necessárias para compreender em toda a sua importância as referências dos teóricos à **cor como causa de Beleza**. Sem ter em mente este gosto tão enraizado e essencial, podem parecer superficiais observações como as de Tomás de Aquino (*Summa Theologiae* I, 39, 8), segundo a qual julgamos belas as coisas de cores nítidas. No entanto, são esses os casos em que os teóricos são influenciados pela sensibilidade comum. Hugo de Saint-Victor (*De tribus Diebus*) louva **a cor verde** como a mais bela entre todas, símbolo da primavera, imagem do futuro renascimento (onde a referência mística não anula o deleite sensível). Guilherme de Alvernia manifesta a mesma preferência, sustentando-a com argumentos de conveniência psicológica, pois o verde estaria a meio caminho entre o branco que dilata o olho e o negro que o contrai. Estamos no século em que Roger Bacon proclamará a Ótica como a nova ciência destinada a resolver todos os problemas. A especulação científica sobre a luz chega à Idade Média através de *De aspectibus* ou *Perspectiva*, escrito pelo árabe Alhazen entre os séculos X e XI e retomado no século XII por Vitellone em seu *De perspectiva*. No *Roman de la rose*, suma alegórica da Escolástica mais progressista, Jean de Meung, pela boca da Natureza, discorre sobre as maravilhas do arco-íris e os milagres dos **espelhos** curvos, através dos quais anões e gigantes encontram as respectivas proporções invertidas e suas figuras distorcidas e de cabeça para baixo. Mas tanto nas metáforas metafísicas quanto nas manifestações

em face
Guariento di Arpo,
Fileira de anjos couraçados e armados,
c. 1360.
Pádua, Museo Civico

Cor como causa de beleza
Hugo de Saint-Victor (século XII)
Eruditio didascalica, XII
A respeito da cor das coisas não é preciso discutir longamente, a própria vista demonstra quanta beleza se acrescenta à natureza quando essa é adornada por tantas e diversas cores. O que é mais belo que a luz que, mesmo não tendo cor em si, faz aparecerem as cores de todas as coisas iluminando-as? O que é mais agradável à vista que o céu quando está sereno e resplandece qual safira e com a proporção tão agradável de seu esplendor atrai o olhar e alegra a vista? O sol resplandece como ouro, a luz é pálida como âmbar, algumas estrelas brilham como chamas, outras palpitam de luz rósea, outras emitem de tanto em tanto um fulgor ora róseo, ora verde, ora cândido.

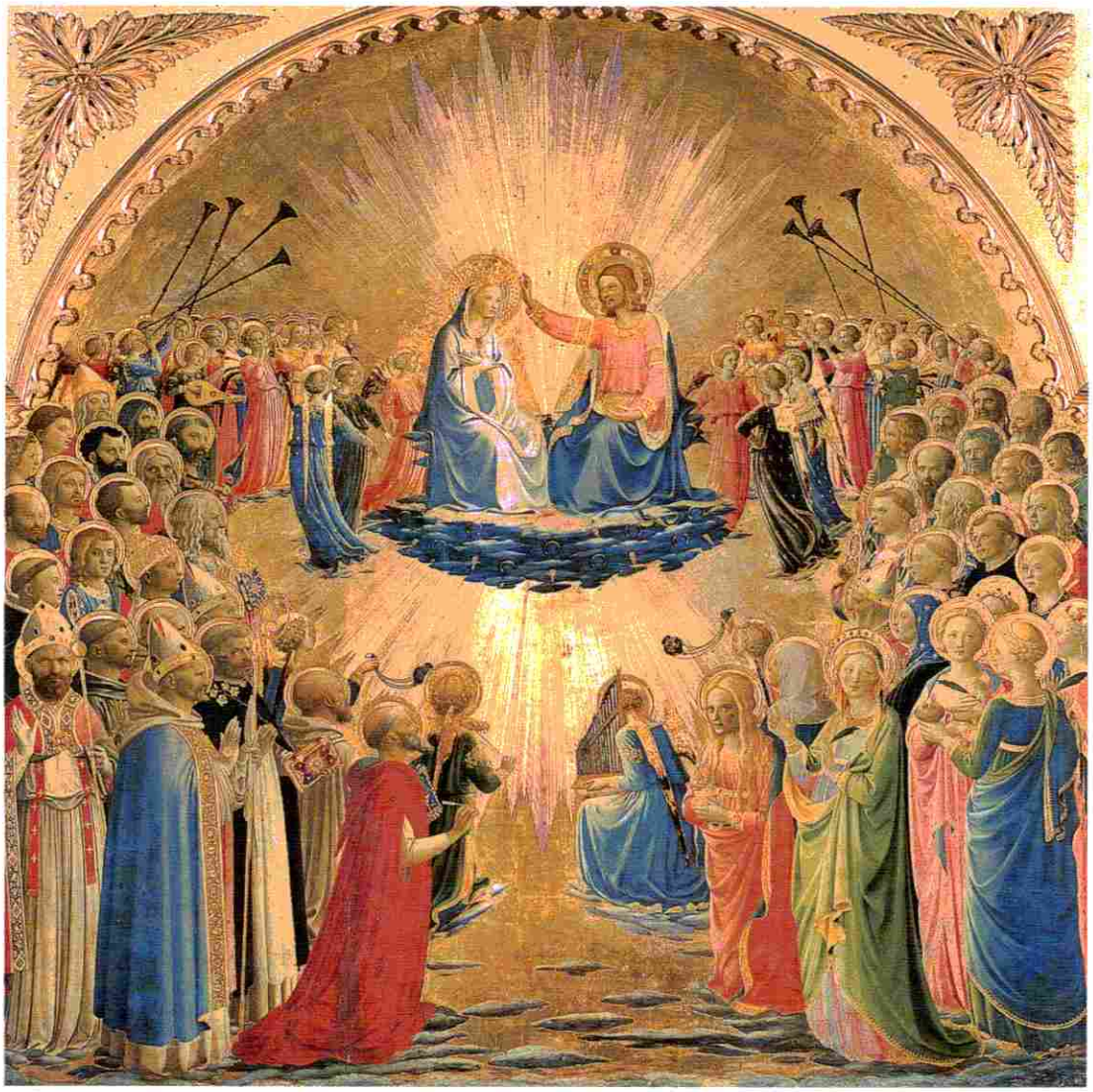
A cor verde
Hugo de Saint-Victor (século XII)
Eruditio didascalica, XII
A cor verde que supera qualquer outra cor em Beleza, assim como rapta as almas daqueles que a olham; quando, na nova primavera, os brotos se abrem a uma nova vida, e erigindo-se para o alto com suas folhas pontudas, quase empurrando a morte para baixo à imagem da futura ressurreição, erguem-se todos juntos em direção à luz.
O que diremos ainda das obras de Deus, quando admiramos tanto assim até as suas falsas imitações, frutos do engenho humano que enganam os olhos?

ingênuas de gosto pela cor, a Idade Média se dá conta de que a concepção qualitativa da Beleza não se concilia com sua definição proporcional. Enquanto as cores são apreciadas sem pretensões críticas e as metáforas usadas no âmbito de um discurso místico ou de vagas cosmologias, tais contrastes podem até passar despercebidos. Mas a Escolástica do século XIII enfrentará também este problema. Basta ver a **cosmologia da luz** proposta por Roberto Grossatesta. No comentário ao *Hexaêmeron*, ele tenta resolver a contradição entre princípio qualitativo e princípio quantitativo e define a luz como a máxima das proporções, a **conveniência a si**. Nesse sentido, a identidade transforma-se na proporção por excelência e justifica a Beleza indivisa do Criador como fonte de luz, pois Deus, que é sumamente simples, é a máxima concórdia e conveniência de si consigo mesmo. A impostação neoplatônica de seu pensamento o leva a elaborar uma imagem do universo formada por um único fluxo de energia luminosa que é ao mesmo tempo fonte de Beleza e de Ser. Da luz única derivam, por rarefações e condensações progressivas, as esferas astrais e as zonas naturais dos elementos, e, conseqüentemente, as esfumaturas infinitas da cor e os volumes das coisas. A proporção do mundo nada mais é, portanto, que a ordem matemática em que a luz, em seu difundir-se criativo, se materializa segundo as diversas resistências impostas pela matéria (cf. Capítulo III). No conjunto, a visão da criação resulta ser uma visão de Beleza, seja pelas proporções que a análise redescobre no mundo, seja pelo efeito imediato da luz, agradabilíssimo de se ver, *maxime pulchrificativa*.

Espelhos
Jean De Meung e Guillaume De Lorris (século XIII)
Le Roman de la rose, v. 18123-18146
Torno aos espelhos:
estes às coisas grandes e vizinhas
fazem distantes e pequeninhas
e até mesmo aquela montanha
entre a França posta e Cerdagna,
que quando ao espelho é adaptada
torna-se quase de uma só tacada
mínima, ao ponto em que intensamente
olhas e nada vês, ou poucamente.
Outros a veraz dimensão
dão aos objetos.
Se a atenção mira o espelho
(aquele normal)
vês a coisa tal como é, real.
E sei de outros onde queimados
os objetos ficam se colocados
justo no ponto onde convexos
os raios solares todos reflexos
são àquele ponto endereçados
e ficam quentíssimos, afogueados.
Formam tantos feitios, alguns,
e todos diversos: simples uns
ou duplos e até quadruplicados,
pronos, supinos, baixos, alongados.
De uma figura, cem são criados.

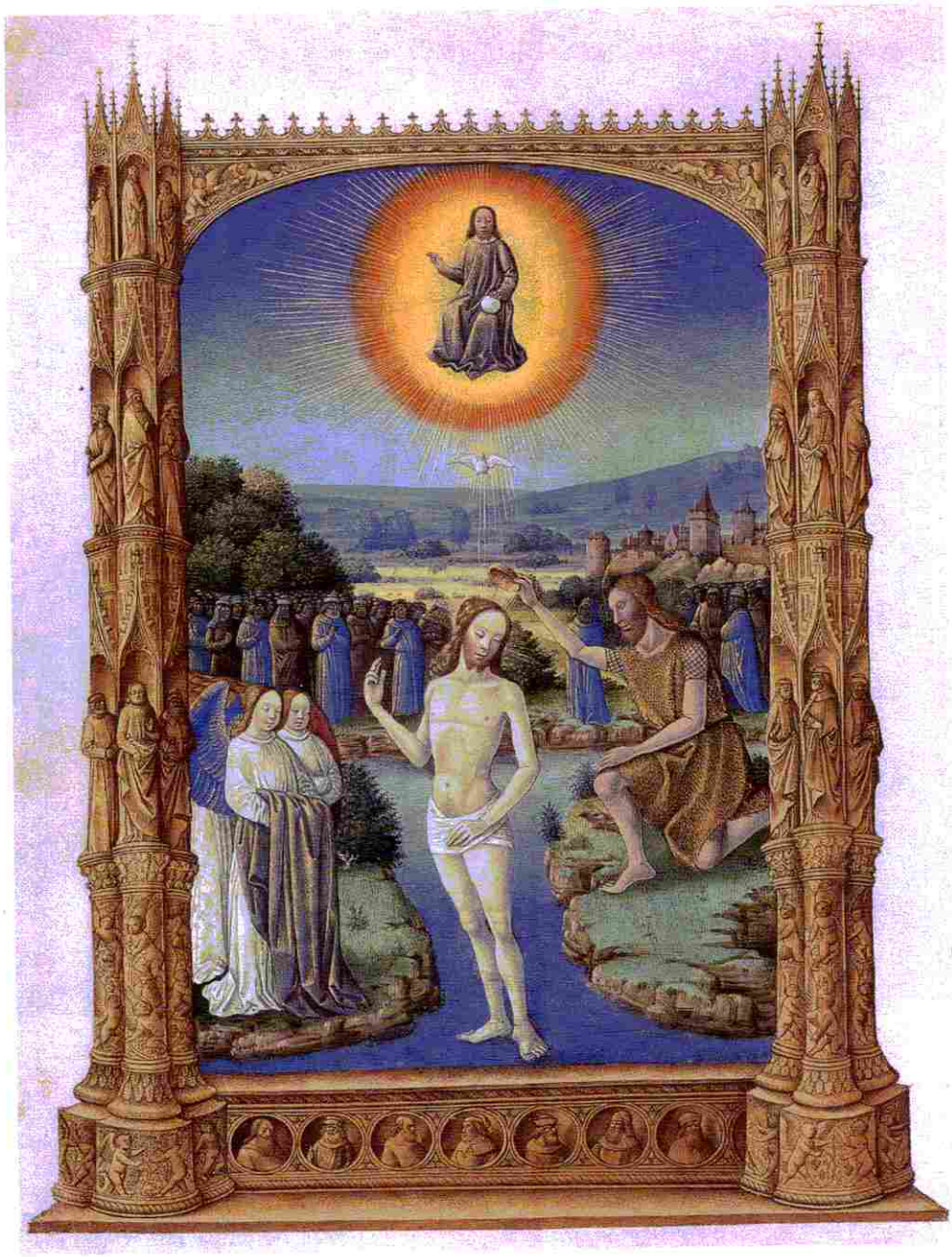
Cosmologia da luz
Roberto Grossatesta (século XIII)
Comentário aos nomes divinos, VII
Este bem em si é louvado pelos sacros teólogos, assim como o Belo e a Beleza [...] Ora, a Beleza é harmonia e conveniência de si consigo mesma e de todas as suas partes singulares com ela mesma, entre elas e a harmonia do todo, e do próprio todo com todas as coisas. Ora, Deus, sumamente simples, é suma harmonia e conveniência, sem possibilidade alguma de dissonância ou discrepância, não apenas em harmonia com todas as coisas, mas também fonte da própria harmonia do ser para todas as coisas. De fato, o mal, que é discorde da bondade, é nada. Por causa disso, Deus é Beleza e Belo em si.

Conveniência em si
Roberto Grossatesta (século XIII)
Comentário ao Hexaêmeron
João Damasceno disse: "Se tiras a luz, todas as coisas permanecem desconhecidas nas trevas, pois não podem manifestar a própria Beleza". A luz é, portanto, "a Beleza e a ordem de toda criatura visível". E, como diz Basílio: "Tal natureza é criada de modo que nela não pode haver nada de mais agradável ao pensamento dos mortais que dela usufruem.



Beato Angélico, *Coroação da Virgem*, 1435. Florença, Galleria degli Uffizi

A primeira palavra de Deus criou a natureza da luz e dispersou as trevas e dissolveu a tristeza e tornou cada espécie imediatamente alegre e jubilosa". A luz é bela por si, pois "a sua natureza é simples e tem em si todas as coisas juntas".
E por isso é maximamente unida e proporcionada em si de modo bastante harmônico, em virtude da igualdade; a harmonia das proporções é, ao contrário, Beleza. E por isso, mesmo sem uma harmônica proporção das formas corpóreas, a luz é bela e assaz agradável à vista.
Portanto, a Beleza dourada da luz é bela pelo fulgor cintilante e as estrelas parecem belíssimas à vista, embora não vejamos nenhuma Beleza proveniente da composição das partes ou da proporção da figura, mas somente a Beleza que deriva do fulgor da luz. De fato, como diz Ambrósio: "A natureza da luz é tal que toda a sua graça não consiste no número, na medida ou no peso, como acontece com as outras coisas, mas consiste no aspecto. Ela mesma torna as outras partes do mundo dignas de louvor."



Bonaventura de Bagnoreggio retoma uma **metafísica da luz**, embora não siga a tradição neoplatônica, mas a aristotélica. De fato, a luz é para ele **forma substancial** dos corpos. Nesse sentido, ela é princípio de toda beleza. A luz é *maxime delectabilis*, a coisa mais deleitável que se pode imaginar, pois é através dela que surge a diversificação das cores e das luminosidades, da terra e do céu. A luz pode ser considerada sob três aspectos. Como *lux* ela é considerada em si mesma, como pura difusão de força criativa e origem de todo movimento; sob esse aspecto ela penetra até as vísceras da terra, aí formando os germes de vida, dando às pedras e aos minerais aquela virtude das estrelas que é obra de sua oculta influência. Como *lumen* ela possui o ser luminoso e é transportada pelos meios transparentes através dos espaços. Como cor ou esplendor, surge refletida pelo corpo opaco contra o qual se choca. A cor visível nasce do encontro de duas luzes: aquela irradiada através do espaço diáfano faz viver aquela incorporada no corpo opaco. E em virtude de todas as implicações místicas de sua filosofia, Bonaventura é levado a sublinhar os aspectos cósmicos e extáticos de uma estética da luz. As mais belas páginas sobre a Beleza são justamente aquelas em que se descrevem a visão beatificante e a glória celeste: no corpo do indivíduo regenerado na ressurreição da carne, a luz há de refulgir em suas quatro propriedades fundamentais: a *claritas*, que ilumina; a impassibilidade, graças à qual nada pode corrompê-la; a agilidade; e a penetrabilidade, que consente que atravesse os corpos diáfanos sem corrompê-los. Em Tomás de Aquino, a luz irá se reduzir a uma qualidade ativa que resulta da forma substancial do sol e que encontra no corpo diáfano uma disposição a recebê-la e transmiti-la. Este *affectus lucis in diaphano* chama-se *lumen*. Logo, para Bonaventura a luz é uma realidade metafísica, enquanto para Tomás é uma realidade física. Somente pensando nessas especulações filosóficas pode-se compreender o valor que a luz assume no *Paraíso* dantesco.

Irmãos Limbourg, *Batismo de Cristo*, em *Les Très riches heures du Duc de Berry*, 1410-1411. Chantilly, Musée Condé

Metafísica da luz
Bonaventura da Bagnoreggio (século XIII)
Sermões, VI
Quanto esplendor haverá quando a luz do sol eterno iluminar as almas glorificadas... Uma alegria extraordinária não pode ser escondida, irrompe em gáudio ou em júbilo e cantos para aqueles a quem virá o reino do céu.

Forma substancial
Bonaventura de Bagnoreggio (século XIII)
Comentário às sentenças, II, 12, 1; II, 13, 2
A luz é a natureza comum que se encontra em cada corpo, seja celeste, seja terrestre. [...] A luz é a forma substancial dos corpos, que possuem tanto mais realmente e dignamente o ser, quanto mais dela participam.

A luz dantesca
Dante Alighieri (1265-1321)
Paraíso, XXX, v. 97-120
Ó esplendor de Deus, por quem eu vi
o alto triunfo do Reino veraz,
alenta-me a dizer como eu o vi!
Lume há lá em cima que visível faz
o Criador a cada criatura
que só mirando nele tem sua paz [...].
Surge de um rio toda a sua aparência
que incide ao cimo do Móvel Primeiro,
que dele ganha virtude e potência.
E como na água, à sua beira, um outeiro
parece se espelhar, quando lhe é o adorno
de suas folhas e flores mais fagueiro,
assim, de todo lume acima e em torno,
vi, em mais de mil degraus, a gloriosa
comunhão se espelhar que fez retorno.
E, se o inferior degrau luz tão copiosa
já em si recolhe, qual será a largura,
nas pétalas extremas, desta Rosa!

Capítulo V

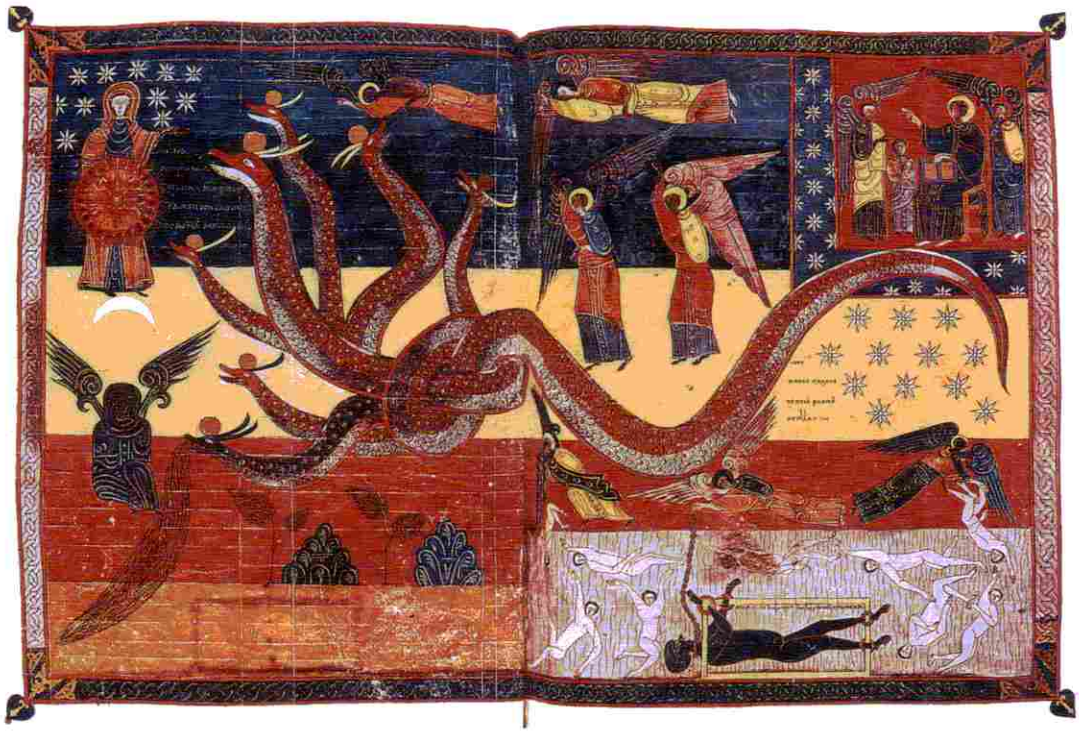
A Beleza dos monstros

1. Uma bela representação do feio

Cada cultura, ao lado de uma concepção própria do Belo, sempre colocou a própria idéia do Feio, embora em geral seja difícil estabelecer pelos vestígios arqueológicos se aquilo que está representado era realmente considerado feio: aos olhos de um ocidental contemporâneo certos fetiches, certas máscaras de outras civilizações parecem representar seres horríveis e disformes, enquanto para os nativos podem ou podiam ser representações de valores positivos.
A mitologia grega era rica de figuras tais como faunos, cíclopes, quimeras e minotauros, ou de divindades como Príapo, consideradas monstruosas e estranhas para os cânones de Beleza expressos pela estatuária de Policleto ou de Praxíteles, embora a atitude para com essas entidades nem sempre

Antefixa com cabeça de górgone em Santa Maria Capua Vetere, século IV a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

em face
Hieronymus Bosch, *Tríptico das delícias, Inferno*, c. 1506. Madri, Museo del Prado



Luta do dragão com a mulher, seu filho, Miguel e seus anjos,
Beato de Liébana,
Iluminuras do Beato Fernando I y Sancha,
Código B.N., século VIII.
Madri, Biblioteca Nacional

Sócrates como Sileno
Platão (século V-IV a.C.)
Simpósio, 215-222
Digo, com efeito, ser ele o que há de mais parecido com aqueles silenos expostos nas oficinas dos escultores, que os artesãos modelam com cornamusas e flautas na mão e que, quando abertos em dois, revelam em seu interior efígies de deuses.
Digo mais: que ele parece com o sátiro Mársias. Que nas feições, pelo menos, te assemelhas a ele, ó Sócrates, tu mesmo não o negarias. [...]
Vejam que Sócrates está sempre enamorado dos belos rapazes, que sempre os está rodeando e se consome de amor. Depois, porém, ignora tudo e não sabe de nada. Este seu comportamento não é acaso de sileno?
Claro que sim, por demais!
Mas este é justamente o seu revestimento exterior, como no sileno esculpido;
mas por dentro, uma vez aberto, de quanta sabedoria o imaginais recheado, senhores convivas?

Fedro (250d-251a)
A visão ainda é o mais agudo dos sentidos permitidos a nosso corpo. Não pode, contudo, perceber o pensamento. Que extraordinários amores despertaria o pensamento se pudesse garantir qualquer imagem clara de si a ser contemplada! E também não pode perceber outras essências que são dignas de amor.
Assim, somente a Beleza desfruta da ventura de ser o mais perceptível dos sentidos e o mais amável de todos. Quem, portanto, tem uma antiga iniciação ou já está corrompido não se eleva com ardor para o além, para contemplar a Beleza em si. Conhece apenas o que na terra se chama belo, de modo que contempla sem veneração, rendendo-se ao prazer como um quadrúpede e tratando de semear filhos. Se for dado à intemperança, também não terá medo ou vergonha de se entregar a prazeres contra a natureza. Mas quem foi iniciado há pouco e desfrutou de longa contemplação do além, ao ver um rosto de aparência divina

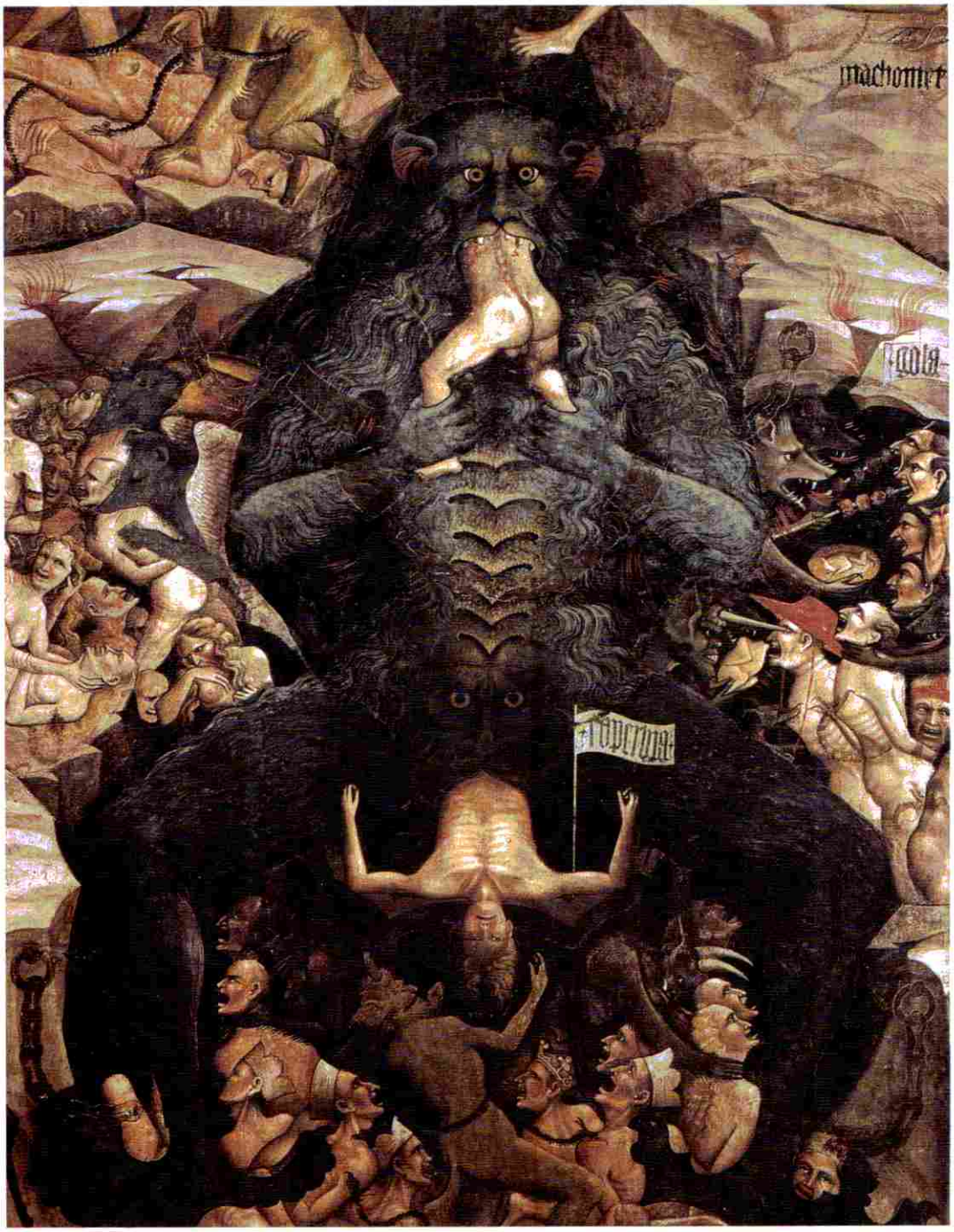
fosse de repugnância. Platão, em seus *Diálogos*, discutiu repetidas vezes sobre o Belo e Feio, mas diante da grandeza moral de **Sócrates**, ele sorri de seu aspecto de sileno. Várias teorias estéticas, da Antiguidade à Idade Média, vêem o Feio como uma antítese do Belo, uma desarmonia que viola as regras daquela proporção (cf. Capítulo III) sobre a qual se fundamenta a Beleza, tanto física quanto moral, ou uma **falta** que retira de um ser aquilo que, por natureza, deveria ter. Em todo caso, admite-se um determinado princípio que é observado quase que uniformemente: embora existam seres e coisas feias, a arte tem o poder de representá-los de modo belo, e a Beleza (ou pelo menos a fidelidade artística) dessa imitação torna o Feio aceitável. Os testemunhos dessa concepção não faltam, de Aristóteles até Kant. Se nos restringirmos, portanto, a tais reflexões, a questão é simples: existe o Feio, que nos repugna em estado natural, mas que se torna aceitável e até agradável na arte, que exprime e denuncia "belamente" a feiúra do Feio, entendido em sentido físico e moral. Mas até que ponto uma bela **representação do feio** (e do monstruoso) não o torna fascinante? Já na Idade Média colocava-se o problema de uma bela representação do Diabo e a questão irá reaparecer na idade romântica. Não é por acaso que, com a idade clássica tardia e sobretudo com a era cristã, a problemática do Feio se faz mais complexa. Hegel o diz muito bem onde ressalta que, com o advento da sensibilidade cristã e da arte que a exprime, tornam-se centrais (sobretudo no que diz respeito à figura de Cristo e de seus perseguidores) a dor, o sofrimento, a morte, a tortura e as deformações físicas sofridas quer pelas vítimas, quer pelos carnífices.

ou um corpo que bem encarna a Beleza, logo estremece, sentindo um pouco da antiga vertigem; quando volta, então, a olhar essa bela figura, a venera como divina e, se não temesse ser considerado louco, ofereceria sacrifícios ao objeto de seu amor como a um deus.

Falta
Guilherme d'Alvernia (1180-1249)
Tractatus de bono et malo
Diríamos repulsivo alguém que tivesse três olhos ou um olho só, aquele por ter algo que não convém e este por não ter o que convém...

O belo do diabo
Bonaventura de Bagnoreggio (século XIII)
Comentário às sentenças, I, 31, 2
A Beleza da imagem ou da pintura refere-se a seu modelo de tal modo que este não é honrado por si mesmo, como acontece quando se reverencia a imagem do Beato Nicolau; a Beleza se refere a seu modelo de modo que, todavia, também na imagem seja honrada a Beleza e não somente naquilo de quem é a imagem. Assim, é possível encontrar nesta imagem dois modos de Beleza, embora seja óbvio que o sujeito da imagem é um só.
Pois é claro que se diz da imagem que é bela quando é bem pintada, mas também é considerada bela quando representa bem aquele de quem é a imagem.
E que esta seja uma outra causa de Beleza resulta do fato de que uma pode existir sem a outra: pelo mesmo motivo se diz que a imagem do diabo é bela quando representa bem a torpeza do diabo, sendo, por esse aspecto, ela mesma torpe.

A representação do feio
Immanuel Kant
Crítica da faculdade do juízo, I, 2, 48, 1790
Uma Beleza natural é uma *bela coisa*; a Beleza artística é uma bela representação de uma coisa. Para julgar uma Beleza natural como tal, não preciso ter previamente um conceito da coisa


machomet
Apollin

que o objeto deve ser; isto é, não tenho necessidade de conhecer a finalidade material (o fim), mas a mera forma sem conhecimento do fim apraz por si mesma no julgamento. Se, porém, o objeto é dado como um produto da arte, e como tal deve ser definido belo, então, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e em sua causalidade), deve-se antes colocar como fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser; e, como a concordância do diverso em uma coisa, para a sua determinação interna como fim, é a perfeição da coisa, então no julgamento da beleza artística tem de ser traduzida à pauta, ao mesmo tempo, a perfeição da coisa, a qual no julgamento de uma beleza natural (como tal) não está em questão – decerto, no julgamento principalmente dos objetos vivos da natureza, por exemplo, do homem ou de um cavalo, também a finalidade objetiva é comumente tomada em consideração para se julgar sobre a beleza deles; nesse caso, porém, também o juízo não é mais puramente-estético, ou seja, ele é mero juízo-de-gosto. A natureza não é mais julgada como ela aparece como arte, mas na medida em que efetivamente *é* arte (embora sobre-humana); e o juízo teleológico serve ao estético de alicerce e condição, que este deve levar em conta. Em tal caso, pensa-se também quando, por exemplo, é dito: "Essa é uma bela mulher", de fato significa que: a natureza representa belamente em sua figura os fins da constituição feminina; pois, para além da bela forma, é preciso ainda ter em vista um conceito para que o objeto seja pensado de tal modo por um juízo estético logicamente-condicionado. A bela-arte mostra a sua preeminência justamente ao descrever com beleza coisas que na natureza seriam feias ou desagradáveis. As fúrias, as doenças, as devastações da guerra, e assim por diante, podem, como calamidades, ser descritas com muita beleza e até mesmo representadas na pintura; somente uma espécie de feiúra não pode ser representada conforme a natureza sem arruinar qualquer deleite estético e, portanto, a Beleza artística: a saber, aquela que desperta *nojo*. Pois, nessa singular sensação, que repousa sobre pura imaginação, o objeto é representado, por assim dizer, como se ele impusesse à fruição, contra a qual, no entanto, lutamos com violência: assim a representação artística do objeto não se distingue mais da natureza desse próprio objeto em nossa sensação, e então é impossível que aquele seja tido belo.

Giovanni da Modena, *Afresco do Inferno*, Igreja de São Petrônio, Bolonha, c. 1410.

A representação da dor
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Estética, III, 1, c, 1798-1800
O verdadeiro ponto crítico nesta vida de Deus é aquele em que ele abandona a sua existência singular como este homem: a Paixão, o sofrer na cruz, o calvário do espírito, o suplício da morte. Ora, na medida em que temos aqui implícito no próprio conteúdo que a aparência externa, corpórea, a existência imediata como indivíduo se mostre na dor da própria negatividade como negativo para que o espírito alcance a própria verdade e o próprio céu mediante o sacrifício do sensível e da singularidade subjetiva, esta esfera de representação afasta-se mais do que qualquer outra do ideal plástico clássico. Com efeito, de um lado o corpo terreno e a fragilidade da natureza humana são, em geral, elevados e honrados pelo fato de que é o próprio Deus que aparece neles; de outro, contudo, é justamente esse humano e corpóreo que é colocado como negativo e ganha aparência como dor, enquanto no ideal clássico ele não perde a imperturbada harmonia com o espiritual e o substancial.

Inferno Estético
Karl Rosenkranz
Estética do feio, Introdução, 1852
Grandes conhecedores do coração humano mergulharam nos abismos plenos de horror do mal, descreveram as espantosas figuras que vinham daquela noite a seu encontro. Grandes poetas, como Dante, puseram ainda mais em evidência tais figuras; pintores como Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius as colocaram sensivelmente diante de nossos olhos e musicistas, como Spohr, nos fizeram ouvir os sons atrozes da perdição, nos quais o

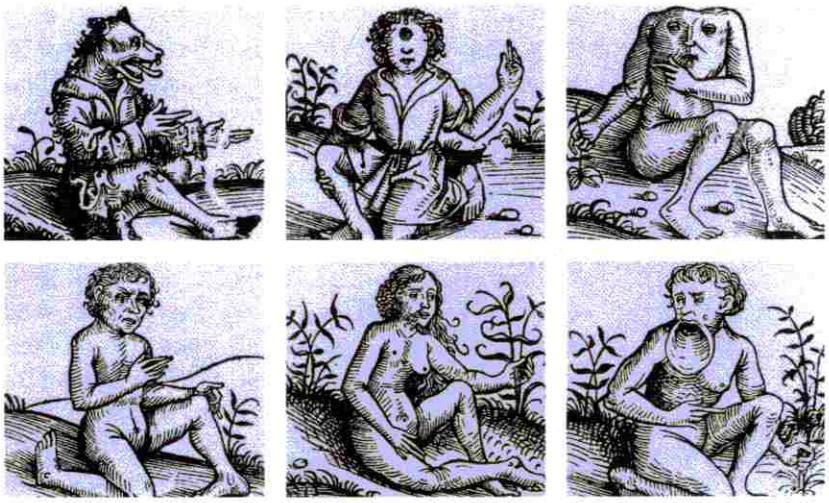
Irmãos Limbourg,
O inferno,
em *Les Très riches heures du Duc de Berry*,
1410-1411.
Chantilly, Musée Condé

maligno grita e urra o dissídio de seu espírito.
O inferno não é apenas ético e religioso, é também inferno estético. Estamos mergulhados no mal e no pecado, mas também no feio. O terror do informe e da deformidade, da vulgaridade e da atrocidade nos circunda em inumeráveis figuras, desde os pigmeus até aquelas deformidades gigantescas cuja maldade infernal nos olha rangendo os dentes.
É a esse inferno do belo que queremos descer. É impossível fazê-lo sem que penetremos simultaneamente no inferno do mal, no inferno real, porque o feio mais feio não é aquele que nos repugna na natureza – pântanos, árvores retorcidas, salamandras e sapos, monstros marinhos a nos fitar com olhos esbugalhados, e paquidermes maciços, ratos e símios: é o egoísmo que manifesta a sua loucura nos gestos pérfidos e frívolos, nas rugas da paixão, no olhar turvo dos olhos e no crime. [...]
Não é difícil entender que o feio, enquanto conceito relativo, só é compreensível em relação a um outro conceito.
Este outro conceito é o belo: o feio só existe enquanto existe o belo, que constitui seu pressuposto positivo. Se não houvesse o belo, o feio efetivamente não existiria, pois só existe como negação daquele. O belo é a idéia divina originária e o feio, sua negação, tem justamente enquanto tal uma existência apenas secundária.
Não no sentido de que o belo, como é belo, possa ser simultaneamente feio, mas no sentido em que as mesmas determinações que constituem a necessidade do belo convertem-se em seu oposto.
Esta íntima conexão do belo com o feio como sua autodestruição é a base da possibilidade de que o feio, por sua vez, se negue: que, na medida em que existe como negação do belo, resolva novamente a sua contradição com o belo voltando à unidade com ele. Em tal processo, o belo se revela como a força que volta a submeter a seu domínio a rebelião do feio. Dessa conciliação nasce uma infinita serenidade, que suscita em nós o sorriso, o riso.
O feio se libera nesse movimento de sua natureza híbrida, egoísta; reconhece a sua impotência e torna-se cômico. O cômico inclui sempre em si um movimento negativo em direção ao puro, simples, ideal; nele, tal negação é reduzida à aparência, a nada. O ideal positivo é reconhecido no cômico porque e enquanto sua manifestação negativa se volatiliza.
[...]
Certamente não no sentido de que aquilo que é feio possa ser, em determinados casos, dúbio. Isso é impossível, porque a necessidade do belo é determinada por si mesma. Mas o feio é relativo porque não pode encontrar em si, mas somente no belo, a sua medida. Na vida comum cada um pode seguir o próprio gosto e pode lhe parecer belo aquilo que para um outro é feio e vice-versa.
Mas, querendo-se elevar essa casualidade do juízo estético-empírico para além de sua falta de segurança e clareza, é preciso submetê-la à crítica e, portanto, à ilustração dos supremos princípios. O âmbito do belo convencional, da moda, mostra-se cheio de fenômenos que, julgados pela idéia do belo, só podem ser definidos como feios, e no entanto valem temporariamente como belos. Não porque o sejam em si e para si, mas somente porque o espírito de uma época encontra justamente nessas formas a expressão adequada de seu caráter específico e habitua-se a ele. Na moda, mais que em outra parte, acontece ao espírito de estar em correspondência com a sua marca: aqui também o feio pode servir como meio de expressão adequada. Modas do passado, sobretudo do passado recente, em geral são julgadas feias ou cômicas: é porque a mudança de sensibilidade só pode se desenvolver através de oposições.
Os cidadãos da Roma republicana, que submeteram o mundo, barbeavam-se. César e Augusto ainda não usavam barba e somente a partir da época romântica de Adriano, quando o império começava a sucumbir cada vez mais diante do império dos bárbaros, a barba cerrada tornou-se moda, como se o romano, sentindo-se fraco, quisesse assegurar-se de sua própria virilidade e coragem.

2. Seres lendários e "maravilhosos"

Mas, além dessa, existe uma outra fonte de atração para o Feio. No período helenístico intensificam-se os contatos com terras distantes e difundem-se inúmeras descrições, ora abertamente lendárias, ora com pretensões de rigor científico. Poderíamos citar, no primeiro caso, o *Romance de Alexandre* (que narra fantasiosamente as viagens de Alexandre Magno), que conhecerá grande difusão no Ocidente cristão a partir do século X, mas cujas origens remontam a Calístenes, a Aristóteles ou a Esopo – embora seja legítimo

Mapa-múndi (à direita, o cefalópode na terra incógnita), Beato de Burgos de Osma, Cód. 1, Catedral, século VIII.



Crônica de Nuremberg, detalhes, século XV. Milão, coleção particular

considerar que o texto mais antigo remonte aos primeiros séculos da era cristã. No segundo caso, basta pensar na *História natural* de Plínio, o Velho, imensa enciclopédia de todo o saber da época. Esses textos apresentam homens e animais monstruosos que, mais tarde, irão povoar os bestiários helenísticos e medievais (a começar pelo famoso *Fisiólogo*, escrito entre os séculos II e V d.C.) para difundirem-se em seguida nas várias enciclopédias da Idade Média e até em relatos de viajantes posteriores.

E eis, portanto, os **Faunos**; os Acéfalos, com os olhos nos ombros e dois buracos no peito fazendo as vezes de nariz e boca; os **Andróginos**, com uma só mama e ambos os órgãos genitais; os Artabantes da Etiópia que andam pronos como ovelhas; os Astômatos que à guisa de boca têm apenas um

Faunos
Anônimo (século VIII)
Liber monstrorum
Nasceram os Faunos, na origem do mundo, de pastores antigos, e povoaram as terras sobre as quais mais tarde edificou-se Roma. Deles cantaram e escreveram os poetas.
Os Faunos nascem, hoje em dia, dos vermes que se formam entre a cortiça e a polpa de madeira das árvores; depois arrastam-se até o terreno, criam asas e, enfim, perdem-nas. Então transformam-se em homens selvagens: e é sobre estes que os poetas compuseram tantos versos. [...]
Os Faunos são, portanto, habitantes dos bosques, assim chamados porque *fantur*, quer dizer, porque têm o poder de profetizar o futuro. Têm forma humana da cabeça ao umbigo, muito embora dois cornos recurvos até a raiz do nariz escondam suas cabeças, e as extremidades, até os pés, têm sido descritas em forma caprina.
O poeta Lucano, remetendo-se à tradição grega, escreveu em seus versos que os Faunos foram atraídos pelo som da lira de Orfeu, junto com inúmeros outros seres selvagens.

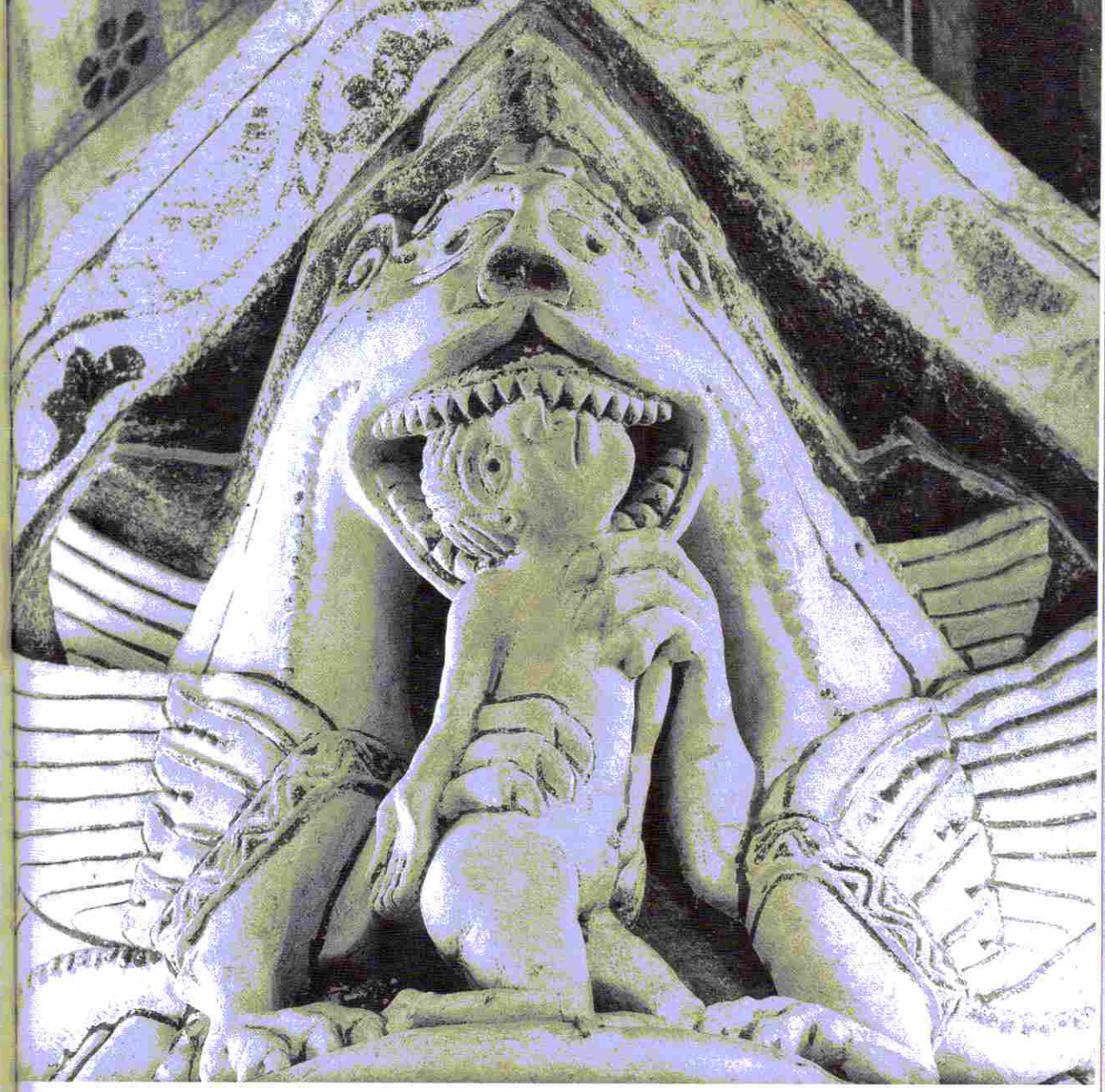
Andróginos
Anônimo (século VIII)
Liber monstrorum
Aninha-se, entre tais incríveis coisas, também uma raça bissexuada, que tem o seio direito de homem para trabalhar sem incômodo, e o esquerdo feminino, para poder aleitar os neonatos. Segundo alguns, copulariam entre si alternadamente, conseguindo assim reproduzir-se.

furinho e nutrem-se com um canudo; os **Astomoros**, sem boca, que se nutrem somente de cheiros; os Bicéfalos; os Blemos, sem cabeça e com olhos e boca no peito; os Centauros; os Unicórnios; as Quimeras, bestas triformes com cabeça de leão, a parte posterior de dragão e a mediana de cabra; os Ciclopes; os **Cinocéfalos** com cabeça de cachorro, mulheres com dentes de javali, cabelos até os pés e rabo de vaca; os Grifões com o corpo de águia na frente e de leão atrás; os Ponchos com as pernas rígidas sem joelhos, cascos de cavalo e o falo no peito; outros seres com o lábio inferior tão grande que quando dormem cobrem com ele a cabeça; a Leucrococa de corpo de asno, traseira de cervo, peito e coxas de leão, pés de cavalo, um corno bifurcado, boca talhada até as orelhas da qual sai uma voz quase humana e em lugar dos dentes um só osso; a Mantícora, com três fileiras de dentes, corpo de leão, cauda de escorpião, olhos azuis, carnação cor de sangue, sibilar de serpente; os Panócios, com orelhas que caem até os joelhos, os Fítios, com pescoços longuíssimos, pés compridos e os braços que parecem serras; os **Pigmeus**, sempre em luta com os grous, altos três palmos, que vivem sete anos no máximo e casam-se e reproduzem-se aos seis meses; os Sátiros de nariz adunco, com chifres e a parte inferior caprina; serpentes com uma crista na cabeça e que caminham sobre pernas, com a goela aberta gotejante de veneno; ratos grandes como lebreiros, capturados por mastins, pois os gatos não conseguem pegá-los; homens que caminham com as mãos; homens que caminham sobre os joelhos e têm oito dedos em cada pé; homens com dois olhos na frente e dois atrás; homens com testículos que chegam aos joelhos; **Cefalópodes**, com uma só perna, com a qual correm velocíssimos e que esticam para cima quando vão repousar, para ficar à sombra de seu grandíssimo e único pé.

Representação de Cefalópode, em *Crônica de Nuremberg*, século XV. Milão, coleção particular

Astomoros
Anônimo (século VIII)
Liber monstrorum
Há também homens, atendo-se aos relatos dos gregos, que seriam desprovidos da boca, contrariamente a todos os outros, e não poderiam, portanto, comer nada: segundo testemunhas, aliás, mantêm-se em vida apenas respirando através das narinas.

Cinocéfalos
Anônimo (século VIII)
Liber monstrorum
Sempre na Índia, vêm à vida também os Cinocéfalos, seres com cabeça de cão, que não conseguem dizer uma só palavra sem que se interrompam a latir, misturando assim latidos e discurso. E não aos homens imitam comendo carne crua, mas aos próprios animais.



Monstro que devora um homem, capitel central da igreja de São Pedro em Chauvigny, século XII

Pigmeus
Anônimo (século VIII)
Liber monstrorum
Cita-se também uma raça de homens sombrios, que passam a vida dentro de cavernas e precipícios nos montes. Têm alguns poucos cúbitos de altura e dizem que são obrigados a fazer, juntos, a guerra contra os grous, na época da ceifa, para defender a colheita. Em grego chamam-se pigmeus, do nome que o "cúbito" tem naquela língua.

Cefalópodes
Anônimo (século VIII)
Liber monstrorum
Relatam ainda de uma raça de homens que são chamados pelos gregos de Cefalópodes, na medida em que se protegem dos raios ardentes do sol estendendo-se supinos à sombra dos próprios pés. São na verdade velocíssimos, e têm um só pé e uma só perna; os joelhos, rígidos nas juntas, já não se dobram por nada.

Livre des Merveilles, relato de viagem de Marco Polo, Mestre do marechal de Boucicault, c. 1410. Paris, Bibliothèque Nationale de France

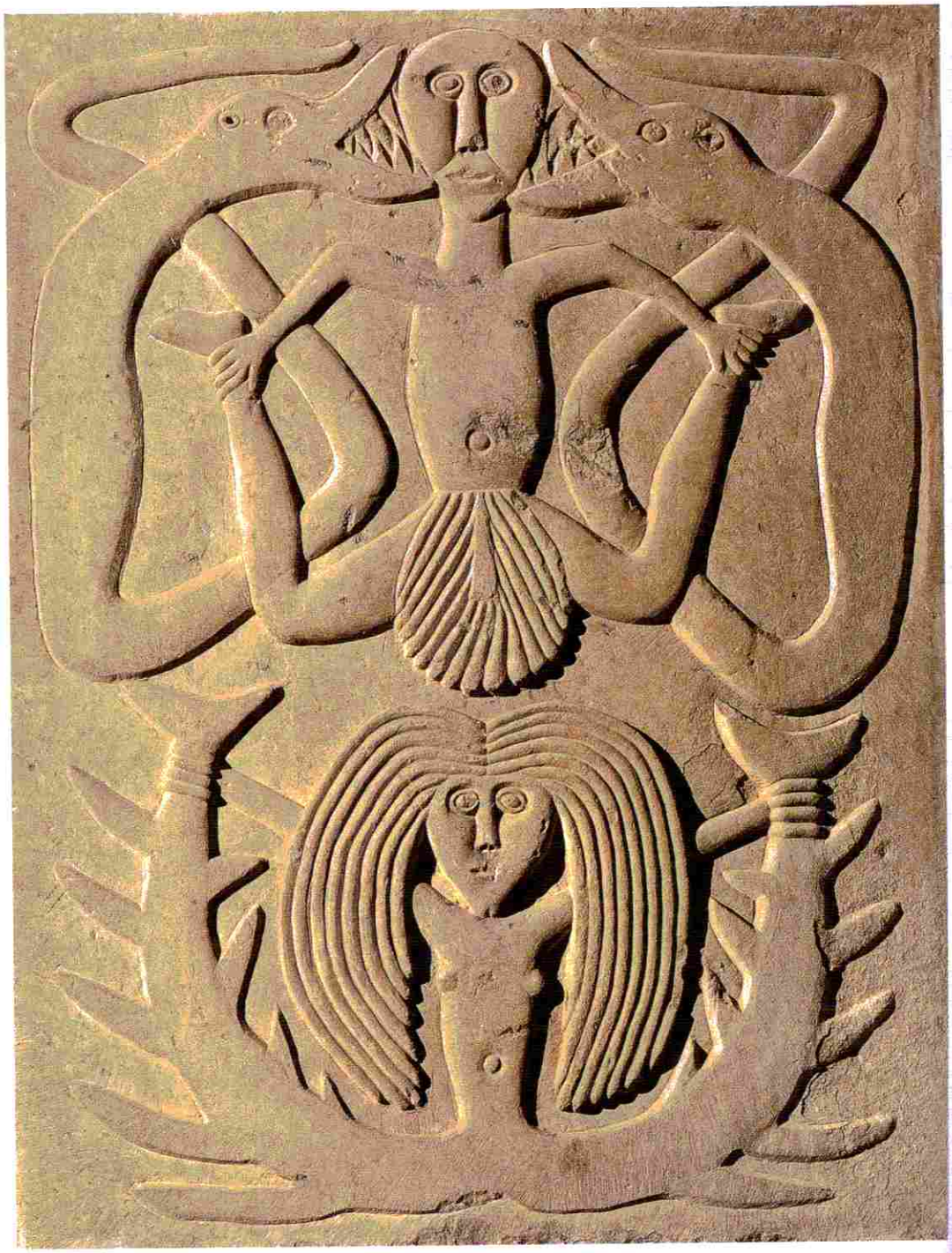
Seres legendários, todos disformes, cujas imagens encontramos nas miniaturas, nas esculturas em portais, nos capitéis das abadias românicas e até em obras mais tardias e já impressas. A cultura medieval não se coloca o problema de saber se tais monstros eram "belos". Ela é fascinada pelo Maravilhoso, que é, aliás, a forma que na época assume aquilo que para os séculos sucessivos será o Exótico. Viajantes da Idade Média tardia dedicaram-se ao descobrimento de novas terras porque se sentiam fascinados por esse Maravilhoso, e engenhavam-se para encontrá-lo mesmo onde não existia. Marco Polo em *O milhão*, identifica os rinocerontes, animais nunca vistos, com os lendários **unicórnios** (embora os unicórnios devessem ser brancos e graciosos e os rinocerontes fossem desajeitados, maciços e escuros).

Unicórnios
Marco Polo (século XIII)
O milhão, CXLIII
Quando se deixa este reino, entra-se no reino de Basman: um reino autônomo, com uma língua especial. Os habitantes vivem como bestas. Reconhecem a soberania do Grande Khan, mas não lhe pagam tributo de nenhum tipo, pois estão tão distantes que os homens do Grande Khan não conseguem chegar até eles. Não obstante, todos os habitantes da ilha reconhecem a sua soberania e de tanto em tanto mandam-lhe de presente, através dos viajantes que passam por aquelas bandas, algo de belo e de estranho, sobretudo certos açores negros de uma espécie particular. Têm elefantes selvagens em grande número e unicórnios, muito menores que os elefantes. Os unicórnios assemelham-se aos búfalos na pelagem; suas patas recordam aquelas dos elefantes. Têm um chifre bem no meio da testa, grande e negro. Não se servem desse chifre, entretanto, como arma de ofensa, mas somente da língua e dos joelhos. Têm, de fato, espinhos longos e afiados sobre a língua; por isso, quando querem atacar, socam e esmagam a vítima com os joelhos, ferindo-a depois com a língua. Têm a cabeça como a dos javalis, que mantêm inclinada para o chão; amam ficar na lama e no lodo. São bestas muito feias de se ver e não são de fato como nós as descrevemos: com efeito, segundo uma crença difusa em nossos países, os unicórnios se deixariam pegar pelas virgens. É justamente o oposto.

3. O Feio no simbolismo universal

Todavia, o pensamento místico e teológico da época tinha que justificar de algum modo a presença de tais monstros na criação, e escolhe dois caminhos. De um lado, inserindo-os na grande tradição do **simbolismo universal**. Partindo de São Paulo, para quem as coisas sobrenaturais são vistas assim em *aenigmate*, isto é, de forma alusiva e simbólica, infere-se a idéia de que cada ser mundano, animal, planta ou pedra que seja, tem uma **significação moral** (que nos ensina sobre virtudes e vícios) ou alegórica, ou seja, simboliza, através de sua forma ou de seus comportamentos, realidades sobrenaturais.

Simbolismo universal
Hugo de Saint-Victor (século XII)
De Scripturis et Script. Sac., V
Mas a letra, dizem, significa uma coisa segundo ela mesma, outra, segundo a alegoria. O leão, segundo a história, significa um animal, segundo a alegoria, Cristo: logo, esta palavra leão significa Cristo. Eu, no entanto, peço que demonstres por que leão significa Cristo. Talvez respondas, como sói acontecer, pela conveniência da analogia proposta com o significado: porque o leão dorme com os olhos abertos ou algo de semelhante. E por isso, então, o leão significa Cristo: porque dorme com os olhos abertos. Assim, disseste que o leão, esta palavra, significa Cristo porque dorme com os olhos abertos. Portanto, ou retiras a sentença que disseste ou mudas a razão que aduziste. De fato, ou é falsa a sentença com a qual disseste que esta palavra, leão, significa Cristo, ou é inadequada a razão adotada de que o leão significa Cristo porque dorme com os olhos abertos. Não é, efetivamente, a palavra que dorme com os olhos abertos, mas é o próprio animal indicado pela palavra. Vê-se, por conseguinte, que quando dizes que o leão significa Cristo, não é o nome, mas o próprio animal que significa. Não te vanglories portanto da inteligência da Escritura enquanto ignorares a letra. Ignorar a letra é ignorar que coisa significa a letra e que coisa é significada pela letra [...]
Quando, portanto, as próprias coisas que a letra significa são signos da inteligência espiritual, de que modo podem ser signos se ainda não te foram indicadas? Não dar o salto se não queres cair no precipício. Procede de modo corretíssimo quem procede de modo ordenado [...]
Desse modo queremos advertir o leitor para que não rejeite estas primeiras noções.
Nem pense que o conhecimento das coisas que a Sagrada Escritura nos propõe por meio dos primeiros significados da letra sejam de se desprezar, porque são as mesmas coisas que o Espírito Santo, para aqueles que só com os sentidos carnais e através das coisas visíveis são capazes de aproximar-se das coisas invisíveis, pintou como simulacros dos místicos intelectos, e por meio dessas analogias propostas representou claramente as coisas que devem ser entendidas espiritualmente.
Pois se, como dizem estes, da letra se devesse passar logo à inteligência espiritual, o Espírito Santo teria posto em vão no divino elóquio as figuras e as semelhanças das coisas, com as quais a alma deveria ser guiada para as coisas espirituais. Por testemunho do Apóstolo, de fato, *quod carnale est, prius est, deinde quod spirituale* (I Cor.15). E a própria sabedoria de Deus, se não fosse conhecida fisicamente, nunca seria dado à vista de uma mente embotada compreendê-la espiritualmente.



Por isso, junto com Bestiários que parecem privilegiar apenas o maravilhoso e o insólito (como o *Liber monstrorum diversi generibus*), ganham forma, a partir do já citado *Fisiólogo*, os chamados "**bestiários moralizados**", onde não somente a cada animal conhecido, mas também a cada monstro legendário são associados ensinamentos místicos e morais.
Portanto, os monstros são inseridos no desígnio providencial de Deus para o qual, como para Alain de Lille, cada criatura desse mundo, como em um livro ou em uma imagem, é para nós como um espelho da vida e da morte, de nosso estado atual e do nosso destino futuro. Mas se Deus os incluiu em seus desígnios, como podem os monstros ser "monstruosos", insinuando-se na harmonia da criação como elemento de perturbação e deformação?

Figuras, púlpito da paróquia de São Pedro em Gropina, século XII

Significacão moral
Anônimo (século XII)
Bestiário de Cambridge
Originário do rio Nilo, o crocodilo deriva seu nome da cor amarelada (crócea).
É animal quadrúpede e anfíbio.
Geralmente tem um comprimento de vinte cúbitos, é dotado de uma aguda série de unhas e dentes e a sua pele é tão dura que rechaça, sem se arranhar, qualquer pedra, mesmo lançada com violência.
Permanece acoitado no terreno durante o dia, na água, de noite. O macho e a fêmea alternam-se para chocar os ovos depostos na areia. Alguns peixes, dotados de uma couraça de duras escamas dentadas, conseguem matá-lo estripando sua tenra pança. Único entre todos os animais, pode permanecer imóvel sobre as patas e consegue mover a parte superior do corpo.
O esterco de crocodilo é usado como ungüento pelas velhas e enrugadas prostitutas, que cobrem com ele o rosto, obtendo assim um temporário reembelezamento que dura até que o suor remova a máscara. É a imagem do hipócrita, luxurioso ou avarento que, embora internamente contagiado pelo visco da soberba, manchado pela luxúria e corrompido pela praga da avareza, diante dos homens, todavia, ostenta uma postura rígida e um comportamento de honesta pessoa que vive no respeito à lei. O seu hábito de encovar-se no terreno ou esconder-se sob a superfície da água é semelhante ao comportamento do hipócrita que, embora viva em perfeita luxúria, se compraz em simular uma vida santa e honesta. Consciente da própria malícia, o hipócrita bate no peito o *mea culpa*, mesmo que o hábito já o leve a transigir continuamente com o mal.
E ainda: a peculiaridade do crocodilo de mover a parte superior do focinho recorda a empolação dos hipócritas quando ostentam diante dos outros abundâncias de citações dos textos sagrados, embora neles não se veja o mínimo traço daquilo que dizem.

Bestiários moralizados
Anônimo (séculos II-V)
Fisiólogo
O Salmo diz: "E será levantado, como aquele do unicórnio, o meu chifre" (Salmos, 91.11).
O *Fisiólogo* disse do unicórnio que tem essa natureza: é um pequeno animal, semelhante ao cabrito, mas ferocíssimo.
Dele o caçador não consegue se aproximar por causa de sua força extraordinária; tem um só chifre no meio da cabeça.
E como se pode, então, caçá-lo? Expõe-se diante dele uma virgem imaculada e o animal pula no seio da virgem, que depois de aleitá-lo o conduz ao palácio do rei.
O unicórnio é uma imagem do Salvador: de fato, "suscitou um chifre na casa de Davi, nosso pai" (Lucas, 1.69) e tornou-se para nós chifre de salvação.
Não puderam ter domínio sobre ele os anjos e as potências,
mas fez moradia no ventre da verdadeira e imaculada Virgem Maria,
"e o Verbo fez-se carne e residiu entre nós" (João, 1.14).

Carlo Crivelli,
São Miguel Arcanjo,
painel do
Políptico do Monte San Martino,
1476-1485.
Monte San Martino,
igreja de San Martino

Apocalipse: o dragão das sete cabeças caído no inferno, c. 1230. Cambridge, Trinity College

O problema já havia sido enfrentado por Santo Agostinho em um parágrafo de sua *Cidade de Deus*: também os monstros são criaturas divinas e de algum modo pertencem, eles também, à ordem providencial da natureza. Caberá aos muitos místicos, teólogos e filósofos medievais demonstrar de que maneira, no grande concerto sinfônico da harmonia cósmica, mesmo os monstros contribuem, nem que seja por constraste (como fazem as sombras e os claro-escuros em um quadro) para a Beleza do conjunto. Para Rabano Mauro os monstros não são contranaturais porque nascem por vontade divina. Diversos dos *portenta* (nascidos para significar algo de superior) são os *portentuosa*, que apresentam mutações menores e acidentais, como as crianças que nascem com seis dedos, por defeito material e não para obedecer a um plano divino.

4. O Feio necessário à Beleza

Na *Suma* atribuída a Alexandre de Hales, o universo criado é um todo que deve ser apreciado em seu conjunto, onde as sombras contribuem para que melhor resplandeçam as luzes, e mesmo aquilo que pode ser considerado feio por si mesmo mostra-se belo no quadro da Ordem geral. É a ordem em seu conjunto que é bela, e desse ponto de vista redime-se também a monstruosidade, que contribui para o equilíbrio desta ordem. Guilherme de Alvernia dirá que a variedade aumenta a Beleza do universo e, portanto, também as coisas que nos parecem desagradáveis são necessárias à ordem universal, monstros inclusive.

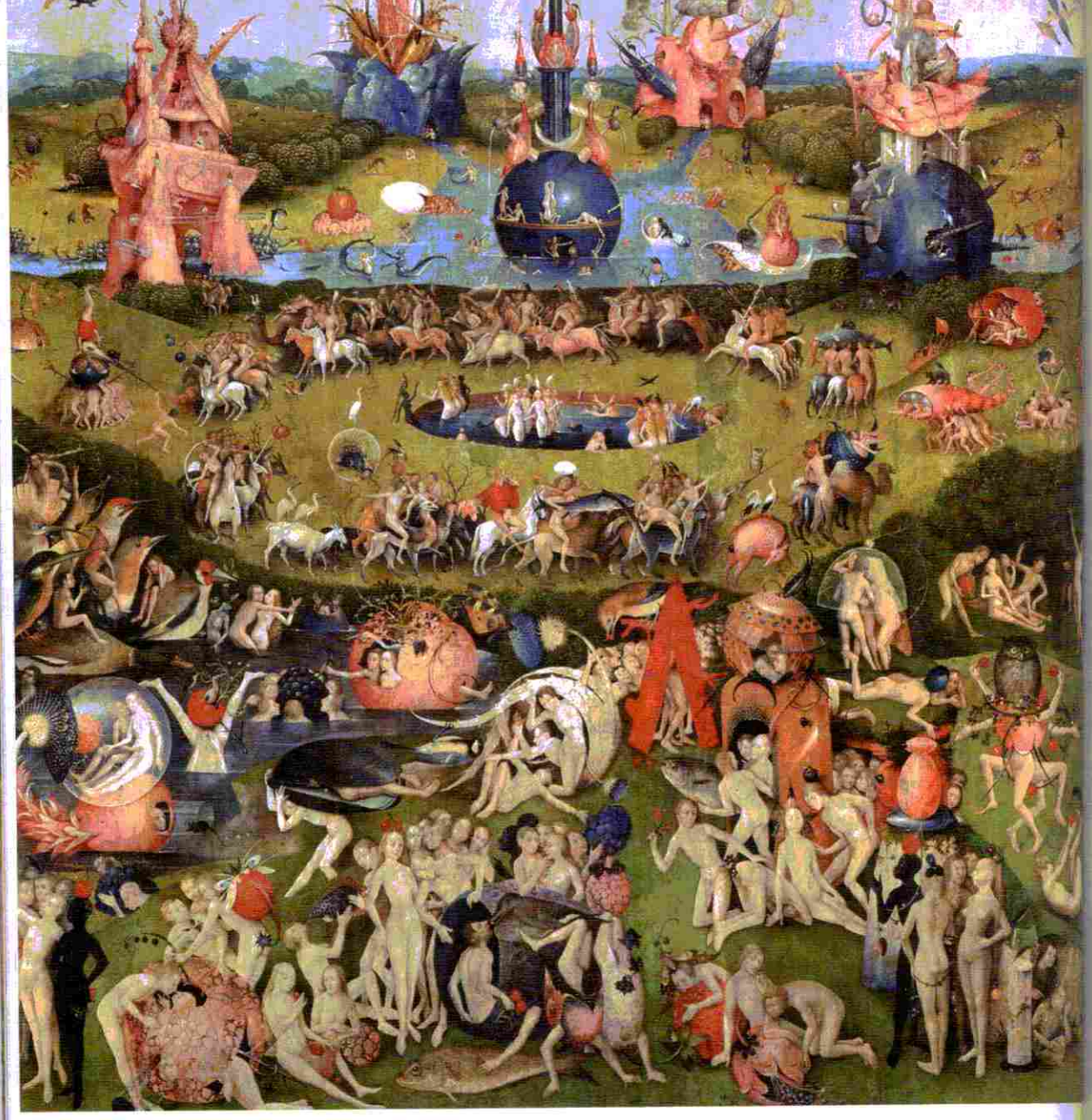
Por outro lado, mesmo quando se lamentavam da propensão dos artistas a representar monstros, os rigoristas mais radicais não conseguiam subtrair-se ao fascínio daquelas figuras. Basta ver o célebre texto de São Bernardo, que lutou contra os excessivos ornamentos das igrejas e que se bate contra os monstros que nelas comparecem. As palavras são de condenação, mas a descrição que faz do mal é cheia de fascínio, como se não pudesse subtrair-se à sedução daqueles "portentos". E é assim que os monstros, amados e temidos, mantidos sob vigilância, mas aceitos livremente, penetram cada vez mais, com todo o fascínio do horrendo, na literatura e na pintura, das descrições infernais de Dante aos quadros mais tardios de Bosch. Somente alguns séculos mais tarde, nos ambientes românticos e decadentes, serão devidamente reconhecidos, sem hipocrisias, o fascínio do horrendo e a Beleza do Diabo.

Anjo que acorrenta o diabo nos abismos,
Beato de Liébana,
Iluminuras do Beato Fernando I y Sancha,
Código B.N., século VIII.
Madri, Biblioteca Nacional

Pieter Bruegel, o Jovem
A queda dos anjos rebeldes, 1562.
Bruxelas,
Musée des Beaux-Arts

Os monstros das igrejas
São Bernardo
Apologia ad Guillelmum
O que faz nos claustros, onde os frades lêem os Ofícios, aquela ridícula monstruosidade, aquela espécie de estranha formosura e deformidade formosa? O que estão a fazer lá os imundos símios? Ou os ferozes leões? Ou os monstruosos centauros? Ou os semi-homens? Ou os maculados tigres? Ou os soldados em pugna? Ou os caçadores com as trompas? Podem-se ver muitos corpos sob uma única cabeça e, vice-versa, muitas cabeças sobre um único corpo.
De um lado, divisa-se um quadrúpede com cauda de serpente, de outro um peixe com cabeça de quadrúpede. Aqui uma besta tem aspecto de cavalo e arrasta uma meia cabra, ali um animal cornudo tem o posterior de um cavalo. Em suma, mostra-se por toda parte uma tão grande e tão estranha variedade de formas heterogêneas que se tem mais gosto em ler tais mármores que os códigos, em ocupar a inteira jornada admirando uma por uma estas imagens que meditando a lei de Deus. Oh, Senhor, se não nos envergonhamos dessas tolices, por que pelo menos não lamentamos as despesas?

A monstruosidade redimida
Alexandre de Hales (século XIII)
Suma Halesiana, I
O mal enquanto tal é disforme... Contudo, como do mal desenvolve-se o bem, é chamado de bem porque com o bem confere e assim, na ordem, é dito belo. Portanto, não é considerado belo de modo absoluto, mas belo na ordem; aliás, seria preferível dizer: "a própria ordem é bela".



Hieronymus Bosch,
Tríptico das delícias,
Paraíso,
c. 1506.
Madri, Museo del Prado

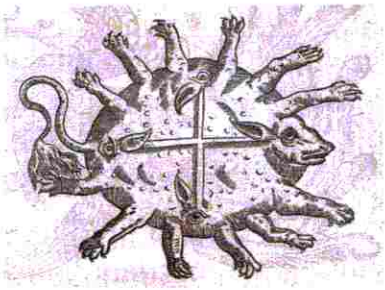
em face
Hieronymus Bosch,
Tríptico das delícias,
Inferno,
c. 1506.
Madri, Museo del Prado

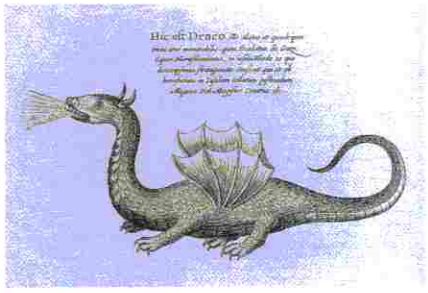
5. O Feio como curiosidade natural

Mas na passagem entre Idade Média e era moderna muda a atitude em relação aos monstros. Entre os séculos XVI e XVII, médicos como Ambroise Paré e naturalistas como Ulisse Aldrovandi e John Johnston, assim como colecionadores de maravilhas e curiosidades como Athanasius Kircher e Caspar Schott, não conseguem se subtrair ao fascínio das vozes tradicionais, incluindo em seus tratados monstros propriamente ditos, como a sereia e o dragão.

Todavia, o monstro é visto como curiosidade natural e perde a sua carga simbólica. O problema não está mais em vê-lo como belo ou feio, mas em estudá-lo em sua forma, por vezes em sua anatomia.

O critério, embora ainda fantasioso, será doravante "científico", o interesse não será místico, mas naturalístico. Os monstros que povoam as novas coletâneas de prodígios nos fascinam hoje como obras de fantasia, mas fascinavam seus contemporâneos como uma revelação dos mistérios ainda não totalmente explorados do mundo natural.



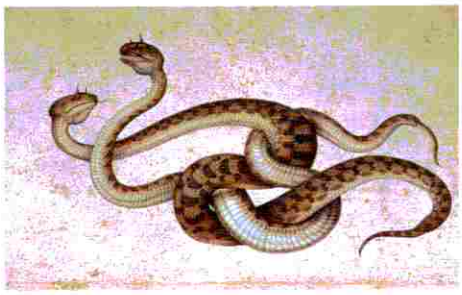


Ulisse Aldrovandi, *Animal africanum deforme*, em *Monstrorum Historia*, 1642, Bolonha

Athanasius Kircher, *Dragão*, em *Mundus Subterraneus*, 1665, Amsterdã

Paolo Uccello,
São Jorge e o dragão,
1456.
Londres, National
Gallery

Jacopo Ligozzi,
Víbora do corno
e víbora de Avicena,
1590.
Florença,
Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe



Capítulo VI

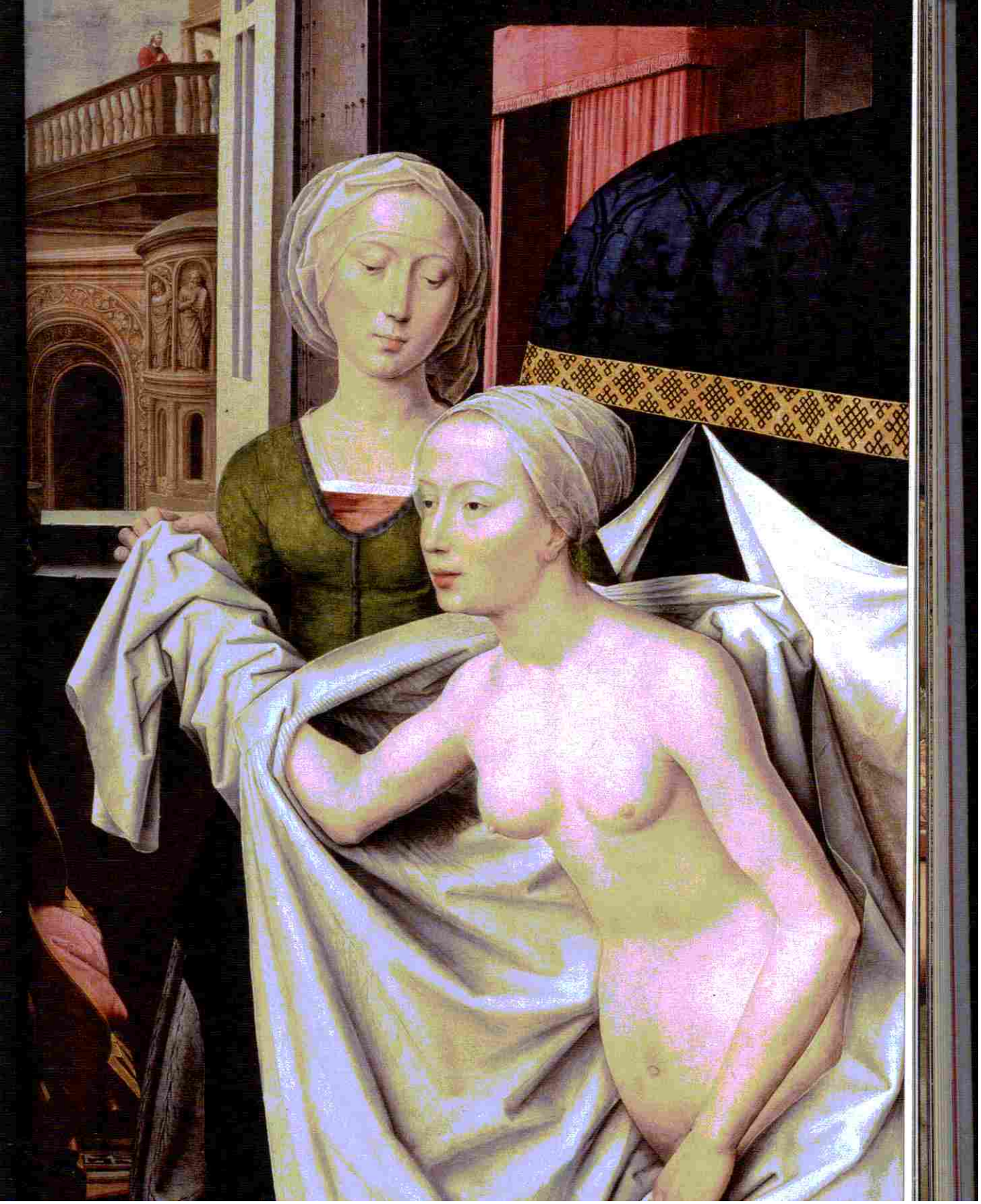
Da pastorinha à mulher angelical

1. Amor sacro e amor profano

Os filósofos, teólogos e místicos que, na Idade Média, se ocuparam da Beleza não tinham muitas razões para tratar daquela feminina, visto que eram todos eles homens de igreja e que o moralismo medieval convidava a desconfiar dos prazeres da carne. Todavia, eles não podiam desconhecer o texto bíblico e deviam interpretar os sentidos alegóricos expressos pelo *Cântico dos cânticos*, o qual – se tomado à letra – celebra pela boca do Esposo as graças visíveis da Esposa. E eis que se podem encontrar nos textos doutrinais alusões à Beleza feminina que revelam uma sensibilidade não de todo adormecida. Basta citar aquela passagem na qual Hugo de Fouilloi (no decorrer, justamente, de um sermão sobre o *Cântico*) descreve como deveriam ser os seios femininos: "belos são, com efeito, os seios que se realçam um pouco e são modicamente túmidos... contidos, mas não comprimidos, docemente presos sem que ondeiem em liberdade".

Jogo com um capuz, detalhe de uma bolsa de linho bordada com fios de ouro e prata, manufatura parisiense, c. 1340. Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe

em face
Hans Memling, *Rei Davi espia Betsabé*, c. 1485-1490. Stuttgart, Staatgalerie



Madona com Menino, século XIII. Paris, Musée de Cluny

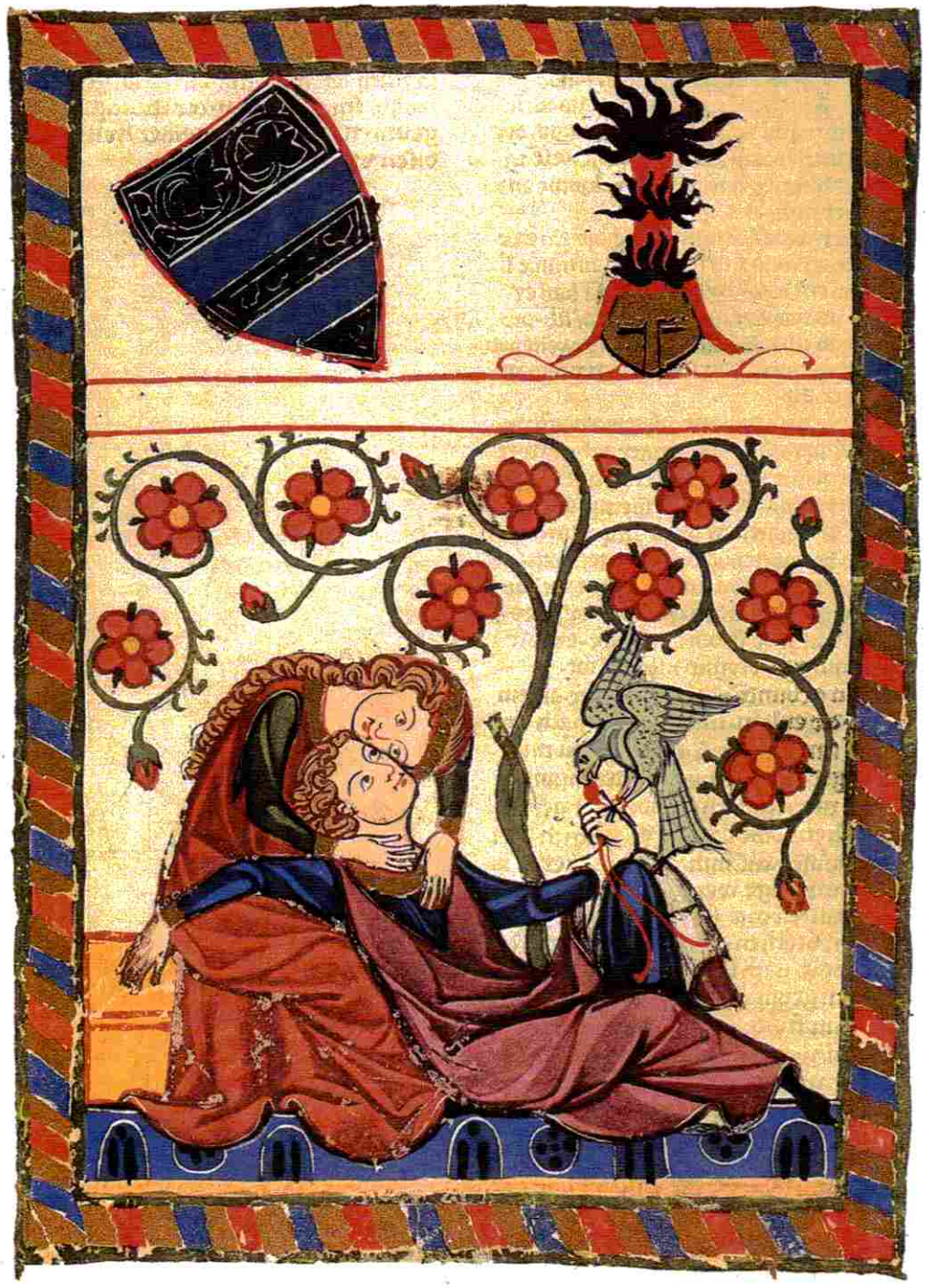
Quanto és bela
Salomão (século X a.C.)
Cântico dos cânticos
Quanto és bela, amada minha,
quanto és bela!
Os teus olhos são pombas,
atrás de teu véu.
Tua cabeleira é como um grei de cabras,
que desce das montanhas de Galaad.
Teus dentes são como ovelhas a tosquiar,
que saem do banho.
Vão todas elas gêmeas;
nenhuma delas sem par.
Teus lábios são como fio escarlate;
e tua boca é graciosa.
Fatia de romã é tua face,
por trás do véu.
Teu pescoço é como a torre de Davi,
construído qual fortaleza
em que se penduram mil escudos,
todos armas de heróis.
Teus seios são como duas crias
gêmeas de gazela,
que pastam entre os lírios.
Antes que cesse o vento da tarde
e alonguem-se as sombras,
seguirei para o outeiro de mirra,
para o monte do olíbano.
És toda bela, minha amada!
Não há mácula em ti.
Comigo do Líbano, minha esposa;
que venhas comigo do Líbano.
Mira desde o cume do Amana,
do cume do Senir e do Hermon,
das guaridas dos leões,
dos montes dos leopardos.
Fizeste meu coração tremer, minha irmã,
fizeste meu coração tremer com um só olhar,
com um só pingente de teu colar.
Como são belos os teus afetos, minha irmã!
Melhores do que o vinho as tuas expressões
de afeto,
e a fragrância de teus óleos, que qualquer
aroma.
Favo que goteja são teus lábios,
mel e leite estão debaixo da tua língua,
a fragrância de tuas vestes
é como a fragrância do Líbano.
Um jardim fechado é a minha irmã, minha
esposa,
um jardim fechado, uma nascente sigilada.
Tuas sementes são um paraíso de romãs
com as frutas mais seletas.
Nardo e açafrão, cálamo e canela,
e todas as árvores de olíbano,
mirra e aloés,
com todos os melhores perfumes.
Manancial do jardim, fonte de água fresca,
regatos borbulhantes do Líbano. (4, 1-15)

És bela, amada minha, como Tirsa,
maravilhosa como Jerusalém,
terrível como estandartes perfilados.
Afasta de mim os teus olhos,
eles me desatinam.
Tua cabeleira é como um grei de cabras
que desce de Galaad
Teus dentes são como um rebanho de
ovelhas recém-saídas do banho.
Cada uma segue com a companheira;
nenhuma perdeu seu par.
Gomos de romã são tuas faces,
por trás do teu véu.
Sessenta serão as rainhas,
oitenta as concubinas,
e um sem-número de donzelas.
Mas única é a minha pomba, a minha
imaculada,
única para sua mãe,
preferida daquela que a gerou.
Mal a viram, as filhas disseram-na beata;
rainhas e concubinas logo exaltaram-na.
"Quem é a mulher que se levanta como a
aurora,
bela como a lua cheia,
fúlgida como o sol,
terrível como estandartes
perfilados?" (6, 4-10)
Quão belos são teus pés nas sandálias,
ó filha do príncipe!
As curvas de tuas coxas são como duas
colunas,
trabalho das mãos de um artista.
Teu umbigo é uma taça redonda,
que nunca lhe falte vinho temperado.
Teu ventre é um monte de trigo,
cercado de lírios.
Teus seios são como duas crias
gêmeas de gazela.
Teu pescoço é como torre de marfim;
teus olhos como os lagos de Hés-Rabim,
junto à porta de Bat-Rabim;
Teu nariz é como a torre do Líbano,
que olha para Damasco.
Tua cabeça sobre ti é como o Carmelo;
as madeixas de teus cabelos são como
púrpura.
Um rei ficou preso em teus anéis.
Quão bela és, e graciosa,
ó amada, entre delícias!
Tua estatura te assemelha a uma palmeira,
e teus seios a cachos de tâmaras.
Eu digo: "Subirei na palmeira
para apoderar-me das espigas de tâmaras.
Sejam os teus seios como cachos de uva,
a fragrância de teu hálito como a das maçãs;
e o teu palato como o vinho mais seleto,
que escorre suave para o meu amor
e flui sobre os lábios e os dentes". (7, 2-9)

Miniatura do Código manessiano, século XIV. Heidelberg, Universitätsbibliothek

Não é preciso muito para relacionar este ideal de Beleza com as muitas damas que se vêem nas iluminuras das histórias cavaleirescas e mesmo a muitas esculturas da Virgem com o Menino nos braços, com o corpete fechado contendo pudicamente o seio.
Fora do ambiente doutrinário, temos deliciosas descrições de belezas femininas nos cantos dos goliardos (os *Carmina Burana*) e naquelas composições poéticas ditas "pastoris", em que um estudante ou cavaleiro seduzem uma pastorinha encontrada por acaso e gozam de suas graças. Assim era a Idade Média, que celebrava publicamente a mansuetude, ao mesmo tempo que aceitava abertas manifestações de ferocidade e que, ao lado de páginas de extremado rigor moralista, oferece momentos de franca **sensualidade**, e não apenas nas novelas de Boccaccio.

Sensualidade medieval
Anônimo (séculos XII-XIII)
Carmina Burana
Pois não existe gelo que possa esfriar o amor, que é fonte de íntimo calor e pode reviver tudo que o sonolento inverno entorpece.
Sofro amargamente e morro da ferida de que me vanglorio. Oh! se ao menos quisesse curar-me com um beijo aquela que se compraz em transpassar-me o peito com suas doces flechas.
De riso alegre e amável, ela atrai para si todos os olhares. Seus lábios macios e sensuais, ao mesmo tempo inocentes, levam-me a um êxtase sutil quando, com beijos, instilam uma doçura de mel; sinto-me, então, quase um deus! Sua fronte serena e branca como a neve, a luz brilhante de seus olhos, a cabeleira de reflexos de ouro, as mãos, mais cândidas que lírios, me fazem suspirar. [...]
A donzela permitiu-me vê-la, falar-lhe, acariciá-la e por fim beijá-la; faltava porém ainda a última e mais doce barreira do amor. Se não ultrapassá-la, tudo o que já me foi concedido só dará novo fogo a meu aceso desejo.
Aproximo-me da meta, mas com seu terno pranto, enquanto hesita em entreabrir a barreira de sua virgindade, minha donzela ainda mais me inflama. Chora e eu bebo suas lágrimas dulcíssimas; assim embriago-me sempre mais, e mais queimo de paixão.
Os beijos úmidos de lágrimas têm um sabor ainda mais doce e excitam a mente a carícias mais íntimas. Arrastado pela paixão, a chama do desejo em mim é cada vez mais ardente; entrementes, Corônides desafoga seu tormento em soluços inchados de pranto e não se deixa abrandar por minhas súplicas. Junto súplica sobre súplica e beijos sobre beijos; ela une lágrimas às lágrimas, briga e me insulta, e me olha com olhos ora hostis, ora quase suplicantes. Ora luta contra mim, ora me implora, mas quando insisto e a acaricio, ela se torna ainda mais surda a meus pedidos.
Encho-me de audácia e uso a força. Ela me arranha com as unhas, arranca-me os cabelos, empurra-me com todas as energias, encolhe-se e aperta os joelhos para não abrir as portas do pudor.
Luto cada vez mais, até obter o meu triunfo. Abraço-a forte, imobilizo seus membros, aperto-lhe os pulsos e a beijo com paixão; assim o reino de Vênus se abre.
A coisa agradou a ambos. Minha amada já não me rejeita, mas, apaziguada, cobre-me de beijos doces como mel.



O belo Masetto
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Decameron, Terceira jornada, Primeira novela
Finalmente a abadessa, que ainda nada havia percebido de tudo isto, se pôs a andar sozinha pelo jardim; era o calor intenso; em certo ponto, defrontou-se com Masetto, que parecia sentir bastante calor, um pouco pelo trabalho do dia e muito pelo cavalgar da noite, todo estendido à sombra de uma amendoeira a dormir. E como lhe tivesse o vento carregado para trás os panos que cobriam a frente, descoberto, tudo mostrava. A abadessa fitou aquilo. Encontrando-se sozinha, acendeu-se nela o mesmo apetite que já tinha inflamado as suas freirinhas. Despertou Masetto. Levou-o consigo para sua cela, onde, retendo-o por vários dias, experimentou e tornou a experimentar daquela delícia que, diante das outras, costumava condenar. Entre as freiras, porém, correu grande agitação por não verem mais o hortelão a trabalhar o horto. Por fim, a abadessa mandou-o de sua cela para o quarto dele; porém com muita freqüência desejou, dali por diante, entreter-se com ele e, além do mais, com exigências nada modestas. Não podendo contentar a tantas, concluiu Masetto que o fato de ser mudo lhe poderia trazer grande prejuízo se continuasse no convento. Assim sendo, estando certa noite com a abadessa, desatando o falador, pôs-se a dizer:
– Minha senhora, sempre ouvi dizer que um galo só é bastante para dez galinhas, mas que dez homens mal conseguem, e com grande esforço, uma fêmea satisfazer. Ora, tenho que servir nove. Desse modo, pela própria natureza, não poderia continuar; aliás, por tudo que fiz até aqui, estou em tal estado que já não posso fazer muito, e nem pouco. Portanto, ou a senhora me deixa ir com Deus ou encontra reparo para tal situação.
A mulher ficou aturdida ouvindo falar o homem que pensava mudo, e disse:
– Mas o que é isso? Pensei que fosse mudo.
– Senhora – disse Masetto –, realmente eu era mudo, porém não por natureza, mas por uma doença que me tirou a fala, a qual somente esta noite percebi que tinha sido devolvida; por isso agradeço a Deus com todas as forças que ainda tenho.
A mulher acreditou, mas indagou dele o que queria dizer com aquela história de ter de servir a nove. Masetto contou-lhe. Ao tomar conhecimento do que se passava, a abadessa concluiu que não havia no convento monja que não fosse muito mais ladina do que ela. Sendo muito discreta, não permitiu que ele se fosse, e preferiu buscar, com suas monjas, um modo de ajeitar tudo de forma que o monastério não fosse desacreditado por Masetto.
Tendo naqueles dias falecido o mordomo, com unânime consentimento, pondo-se às claras aos olhos de todas o que todas praticavam às escondidas, concordaram, para grande satisfação de Masetto, que os moradores das cercanias deveriam acreditar que, em virtude das preces das monjas, assim como por intercessão do santo a quem era consagrado o convento, ao pobre Masetto, mudo por tanto tempo, havia sido restituída a fala. E que por isso decidiram fazê-lo mordomo. Assim fazendo, foram-se as fadigas de Masetto, que dali por diante conseguiu dar conta de suas funções. Nas quais, aliás, gerou muitos fradinhos, porém tão discretamente se procedeu que de nada se soube até a morte da abadessa, quando Masetto, já quase velho, mostrou desejos de retornar rico à sua casa. Ao saber da coisa, as monjas logo encontraram modo de contentá-lo.
Assim Masetto, já velho, pai e rico, sem nunca ter penado para alimentar e sustentar os próprios filhos e tendo, com sua esperteza, feito bom uso da própria mocidade, voltou, com uma enxada no ombro, ao lugar de onde veio, afirmando que esse era o tratamento que Cristo dispensava a quem lhe punha chifres na cabeça.

A bela mulher
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Rimas
Alvas pérolas, orientais e novas,
sob vivos rubros rubis e claros,
de onde um transbordante riso angélico,
a cintilar sob negros cílios,
aproxima Júpiter de Vênus,
e com rubras rosas e brancos lírios
mista se faz a cor em toda parte
sem que se enfraqueça a própria arte:
mechas de ouro e crespas fazem luz
sobre a alegre fronte, em frente à qual
ofusca-se Amor em maravilha;
as outras partes todas se harmonizam
às já ditas, e em proporção igual,
naquela que mais que os anjos brilha.

2. Damas e trovadores

Em todo caso, é por volta do século XI que tem início a poesia dos trovadores provençais, seguida pelos romances cavaleirescos do ciclo bretão e pela poesia dos stilnovistas italianos. Em todos estes textos, desenvolve-se uma imagem particular da mulher, como objeto de amor casto e sublimado, **desejada mas inatingível**, e muitas vezes desejada por ser inatingível. Uma primeira interpretação desse comportamento (referindo-se em particular à poesia dos trovadores) é que ele seria manifestação de obséquio feudal: o senhor, voltado na época para as aventuras das cruzadas, está ausente, e o obséquio do trovador (que é sempre um cavaleiro) desloca-se para a senhora, adorada mas respeitada, de quem **o poeta se faz vassalo**, seduzindo-a platonicamente com suas canções.
A dama assume o papel que caberia ao senhor, mas a fidelidade ao senhor faz com que seja intocável.

Desejada e inatingível
Jaufré Rudel (século XII)
"Quem de melodia foge cantar não poderia"

Quem de melodia foge cantar não poderia,
nem versos faz quem palavras desordenadas
junta, não as sabendo emparelhar rimadas:
razão nenhuma o abrigará um dia.
Por isso meu canto assim principia,
e quanto mais longe for, mais valerá,
ah, ah.

Nenhuma maravilha haveria
em amar quem nunca me verá,
pois de outro amor gáudio não há
senão daquela que eu jamais veria:
nunca me encantou outra alegria
e nem sei se outro bem a mim virá,
ah, ah.

Assim feria o bem que me atingia,
em dor de amor, que enfim consumirá
a carne minha, e o corpo minguará;
tão forte dor ninguém me causaria,
ou maior golpe o corpo abateria
que não é justo e nem bem será,
ah, ah.

Suave sono jamais se oferecia
que a alma logo não estivesse lá,
que rápida não voasse para lá
maior que fosse a dor que eu padecia.
E ao despertar para um novo dia
todo o prazer decerto escapará,
ah, ah.

Sei que dela não desfrutarei um dia,
e que ter-me ela também não poderá,
prometer-se a mim nunca o fará,
e nem como amigo me aceitaria:
nunca diria a verdade ou mentiria
e nem sei dizer se um dia o fará,
ah, ah.

É belo o canto, e acaba sem porfia,
pois o que certo está, bem estará;
daquilo que por mim se saberá
se possa dizer que nunca o quebraria:
e assim de Bertrand de Quercy à fidalguia
e ao conde de Tolosa ele um dia chegará,
ah, ah.

Vênus adorada por seis amantes legendários, prato florentino atribuído ao Mestre de San Martino, c. 1360. Paris, Musée du Louvre

Miniatura do Código manessiano, século XIV. Heidelberg, Universitätsbibliothek

Uma outra interpretação indica que os trovadores inspiravam-se na heresia catarista, donde a atitude de desprezo em relação à carne; outra ainda os queria influenciados pela poesia mística árabe. Por fim, considera-se a poesia cortês como manifestação de uma suavização dos costumes junto à classe cavaleiresca e feudal que surgira com hábitos de ferocidade e violência. No século XX, não faltaram as reflexões psicanalíticas sobre os dilaceramentos interiores do amor cortês, segundo as quais a mulher é desejada e rejeitada ao mesmo tempo porque nela se encarnaria a imagem materna ou porque o cavaleiro, na verdade, se apaixona narcisicamente, na dama, por sua própria imagem refletida.

O poeta vassalo
Bernart de Ventadorn (século XII)
"E não é maravilha se eu canto"

E não é maravilha se eu canto
melhor que outro cantador
aquilo que me atrai a alma
para Amor,
deixando-me mais pronto a seu comando.

Está morto quem de Amor não sente
em seu coração o bom sabor;
de que valeria viver sem Amor
se não fosse pra molestar a gente?

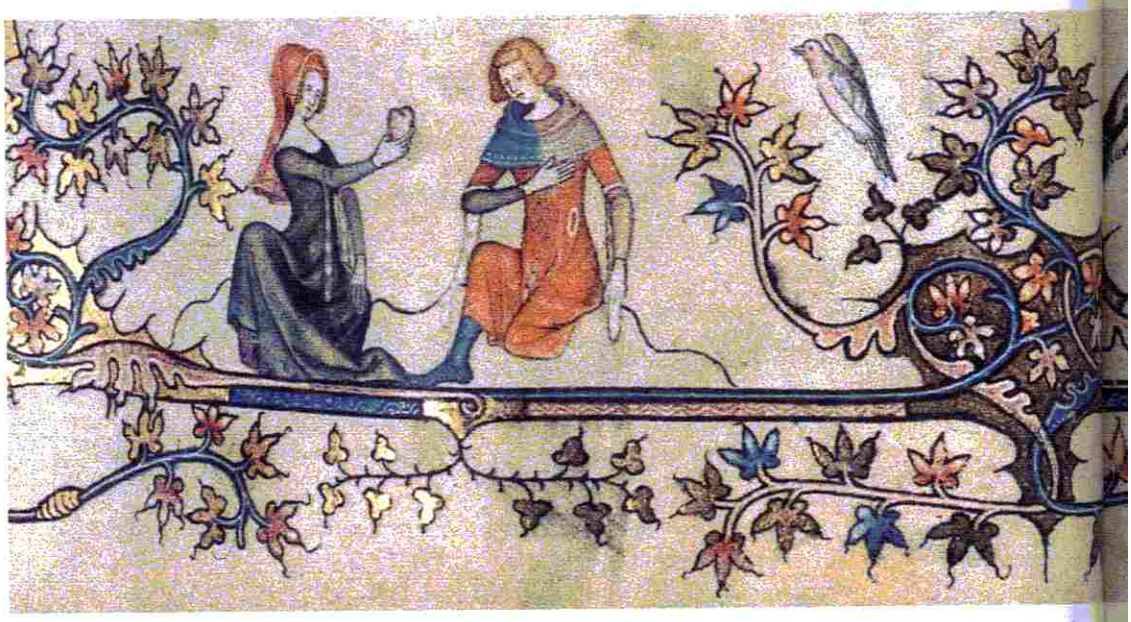
Por minha boa-fé e sem engano
eu amo a mais bela e a melhor.
Trago nos olhos pranto e no peito dor
por amá-la tanto que me causa dano.
Mas o que posso se me prende Amor
e para os grilhões a que me prendeu
chave outra não há senão piedade,
e piedade ninguém me concedeu?

Toda a prata e o ouro que há no mundo
queria ter dado, se um dia os tivesse,
para que a minha amada conhecesse
quanto eu a amo e me atormento!
Quando a vejo, de luz me inundo
dos olhos seus, do rosto e da cor,
e me tremo todo inteiro de pavor
como frágil folha ao vento.

Ó minha doce senhora, mais não peço
só que me tome como servidor
e eu a servirei como senhor
qualquer que seja a sua recompensa.
Tenha-me pois a seu comando
franco coração cortês, vassalo e gaio!

3. Damas e cavaleiros

Mas não é o caso aqui de entrar em um debate histórico que fez correr rios de tinta.
O que nos interessa, ao contrário, é o surgimento de um ideal de Beleza feminina e de educada paixão amorosa, na qual o desejo é amplificado pela interdição, a dama alimentando no cavaleiro um estado de permanente sofrimento, que o cavaleiro aceita com alegria.
Donde as fantasias de uma posse sempre adiada, na qual quanto mais a mulher é vista como inatingível, mais se alimenta o desejo que ela acende, e assim sua Beleza se transfigura.
Essa leitura do amor cortês não leva em consideração o fato de que, muitas vezes, o **trovador** não se detém no limiar da renúncia, e o cavaleiro errante não se defende do adultério, como Tristão, que – arrastado pela paixão por Isolda – trai o rei Marcos.



O trovador
Anônimo (século XIII)
Raimbaut de Vaqueiras
Todos sabem quem era Raimbaut de Vaqueiras e como chegou ao alto e graças a quem. Mas ora quero contar-lhes como, quando o bom marquês do Montferrat o sagrou cavaleiro, ele enamorou-se de minha senhora Beatriz, sua irmã e irmã de minha senhora Alazais de Saluzzo.
Amou-a muito e desejou-a, sempre atento a que ela nem outros o soubessem; tanto fez valer seu mérito e seu valor, que lhe conquistou muitos amigos e amigas, próximos e distantes. E ela lhe prodigalizava uma acolhida que muito o honrava. Mas morria de desejo e de temor, tanto que não ousava lhe pedir o seu amor, nem demonstrar que por ela se apaixonara.
Certo dia, como homem atormentado por amor, apresentou-se diante dela dizendo que amava certa nobre e jovem dama de grande valor e que gozava de sua intimidade, mas não ousava confessar o bem que lhe queria nem demonstrá-lo ou pedir seu amor, de tal modo o intimidava a sua grande riqueza e seu valor por todos louvado; suplicou-lhe, em nome de Deus e por piedade, que o aconselhasse: se deveria abrir seu coração, mostrar seu desejo e pedi-la como amada ou morrer calando e temendo e amando.
Aquela gentil dama, minha senhora Beatriz, quando ouviu o que Raimbaut dizia e soube de seu desejo de amor – tendo já percebido que ele morria de langor e desejo por ela – foi presa de piedade e de amor e disse: "Raimbaut, é justo que cada fiel amigo, se ama uma dama nobre, demonstre sua reverência, mas tema revelar o amor que por ela sente; porém, antes que a morte chegue, eu o aconselho a revelar o seu amor e desejo e pedir a ela que o aceite como servidor e amigo. Garanto que, se a dama é inteligente e cortês, não o levará a mal nem se sentirá diminuída, mas antes há de apreciá-lo ainda mais e considerá-lo com maior estima. Eu o aconselho a abrir o coração à dama que o senhor diz amar e a mostrar o desejo que por ela sente; e deve ainda suplicar que o receba como servidor e como cavaleiro, pois o senhor é tão estimado cavaleiro que não há mulher no mundo que não ficaria contente de tê-lo a seu lado como cavaleiro e servidor. Sei que a senhora Alazais, condessa de Saluzzo, aceitava a corte de Peire Vidal; e a condessa de Burlatz, aquela de Arnault de Maroill; e a senhora Maria, aquela de Gaucelm Faidit; e a dama de Marselha, aquela de Folquet de Marselha. Portanto, eu aconselho e autorizo, forte de

A oferta do coração e *Um amante oferece prata à sua dama*, em *Romance de Alexandre*, realizado em Bruges sob a direção de Jean de Grise, 1344. Oxford, Bodleian Library

Contudo, nunca está ausente dessas histórias de paixão a idéia de que o amor, além do transporte dos sentidos, traz consigo **infelicidade e remorso**. Portanto, na leitura que os séculos sucessivos fizeram da história do amor cortês, os momentos de afrouxamento moral (e de sucesso erótico) caíram inegavelmente em segundo plano em relação à idéia da insatisfação e do desejo postergado ao infinito, onde o domínio adquirido pela mulher sobre o amante ganha aspectos masoquistas e a paixão mais se amplia, quanto mais é humilhada.

minha palavra e segurança, que lhe implore e peça o seu amor."
Raimbaut, quando ouviu o conselho que lhe dava, o encorajamento e a autorização que lhe oferecia, confessou ser ela a mulher que amava e a propósito da qual pedira e suplicara um parecer. E minha senhora Beatriz lhe disse que fosse bem-vindo, que se esforçasse para agir nobremente, bem falar e distinguir-se, e que estava disposta a aceitá-lo como cavaleiro e servidor com a condição de que se empenhasse. E Raimbaut esforçou-se para falar e agir dignamente e para aumentar o prestígio de minha senhora Beatriz o quanto lhe era possível. E então compôs a canção que encontrarão escrita em seguida: (Amor) me pede agora que siga seus usos e costumes.

Infelicidade e remorso
Guido Cavalcanti (c. 1250-1300)
"Eu não pensava que o coração de amor"

Eu não pensava que o coração de amor
devesse padecer tormento tanto
que de minh'alma fosse nascer pranto
mostrando pela face aos olhos morte.
Não sentia repouso ou paz, conquanto
tenha encontrado amada e Amor,
o qual me disse: "Não, de seu valor
não escaparás, que por demais é forte."
Minha virtude assim desconsolava
pois meu coração ela deixou
na batalha onde a amada estava:
que com os olhos veio me ferir
de tal maneira que Amor
mandou meus alentos a fugir.
Desta dama ninguém há de contar,
que de tanta beleza ornada vem,
que a mente nossa, ínfera, não a sustém
assim que o intelecto a tenha olhado.
Tanto é gentil que, quando penso bem,
minh'alma sinto no peito vibrar
bem como algo que não vai durar
em face do valor dela provado.

Aos olhos fere a sua claridade
assim que mal me vê,
me diz: "Tu não olhas esta piedade,
que é posta em vez de pessoa finda,
para implorar mercê?"
E minha dama nem notou ainda!
Se me vem idéia de querer dizer
a espírito gentil de sua virtude
eu me vejo com tão pouca altitude
que restar não ouso na intenção.
Amor, que contemplou suas belezas
amedrontou-me, assim que sofrer
não pode o coração só de a ver,
e suspirando diz: "Te desespero
mas veio do meigo sorriso seu
uma seta aguda,
que transpôs teu peito e feriu o meu.
Sabias, quando vieste, que eu disse
que assim que a visses
por força convinha que tu morresses."
Canção, sabes que a um livro de Amor
eu te assemelhei quando a amada eu vi:
agora aceite que eu confie em ti
e possa agradá-la e que ela te escute;
humilmente imploro que a ela guies
os sopros fugitivos de minh'alma,
pois pela imensidão do seu valor
se extinguiriam, se não se voltassem,
eles vão sozinhos, não têm companhia
e com o medo seguem.
Leva-os, porém, por fiada via
e deles diz, quando os apresente:
"Eles vieram pra fazer as vezes
de alguém que morre esmorecidamente."

4. Poetas e amores impossíveis

Poderíamos dizer que essa concepção do amor impossível foi antes efeito de uma interpretação romântica da Idade Média do que criação, em sentido pleno, da própria Idade Média. Tanto que se disse que a "invenção" do amor (em sua forma de paixão eternamente insatisfeita, fonte de doce infelicidade) acontecera justamente naquela época, migrando daí para a arte moderna, da poesia ao romance e à ópera lírica. Vejamos o que aconteceu com **Jaufré Rudel**. Ele era, no século XII, senhor de Blaye, tendo participado da segunda cruzada. Difícil estabelecer se foi então que conheceu o objeto de seu amor, que poderia ser tanto a condessa de Trípoli da Síria, Odierna, quanto sua filha Melisenda. Em todo caso, logo floresceu a lenda segundo a qual Rudel tomou-se de amores pela **princesa distante**, nunca vista, e que andava à sua procura. Nessa viagem em busca do objeto nunca visto de seu inelutável amor, Rudel cai doente e, apenas quando está para morrer, a dama, avisada da existência desse amante dilacerado, acorre a seu leito de morte ainda em tempo de dar-lhe um último castíssimo beijo antes que ele expire.

A pequena morte. Jaufré Rudel morre nos braços da condessa de Trípoli, de um Cancioneiro da Itália setentrional, século XIII. Paris, Bibliothèque Nationale de France

Jaufré Rudel
Anônimo (século XIII)
Jaufré Rudel de Blaye
Jaufré Rudel de Blaye era homem muito nobre, príncipe de Blaye. Enamorou-se da condessa de Trípoli sem jamais tê-la visto, pelo bem que ouvia os peregrinos que vinham de Antioquia dizerem dela. E sobre ela compôs muitos versos com boas melodias, mas com palavras medíocres. E pelo desejo de vê-la se fez cruzado e se pôs ao mar; no barco uma doença o contaminou e foi levado a Trípoli, a um albergue, e dado como morto. Levou-se à condessa a notícia e ela veio até ele, à sua cabeceira, tomando-o nos braços. Ele logo se deu conta de que se tratava da condessa e de pronto recuperou o ouvido e o olfato, pondo-se a louvar a Deus por ter-lhe concedido viver tanto que a pudesse ver; e assim ele morreu em seus braços. Ela mandou sepultá-lo com grande pompa na casa do Templo; e depois, naquele mesmo dia, fez-se monja pela dor que lhe causava a sua morte.

A princesa distante
Jaufré Rudel (século XII)
Canções

Enquanto são longos os dias em maio,
doce é o canto do pássaro distante,
e se depois em viagem saio
me recordo de um amor distante.
De desejo sigo triste e casmurro
e então canção ou jardim em flor
não é melhor que inverno gelado.

Nunca no amor glória eu terei
se não gozar desse amor distante;
mais bela ou melhor não encontrarei
em lugar nenhum, perto ou distante.
Tanto é seu prestígio duradouro
que mesmo em pleno reino mouro
a ela sigo ainda acorrentado.

Novas aceito, alegre ou triste,
desde que veja o meu amor distante,
e não sei se verei, nem de relance:
entre essas terras tudo é distante!
Quantos vales! Que longo caminho,
não há como ver o meu destino:
o que Deus quiser me seja dado.

Aleluia, se eu tiver coragem
de pedir refúgio de tão distante;
mas se ela quiser, seguirei viagem
para junto dela, tendo-me distante.
Só então se dará nosso encontro:
quando o amor distante estiver pronto
e por belas palavras consolado.

Deus é vero em sua linguagem,
por isso verei o meu amor distante,
por ela espero como miragem
e mais eu sofro, pois é mais distante.
Ah, fosse eu um caminhante
com bordão e saio tremulante
e fosse enfim por ela mirado!

Deus fez do mundo uma passagem
e criou esse amor do que é distante:
que a esse coração de brava linhagem
ele permita ver o seu amor distante:
mas há de ser em local adequado
embora o quarto e o jardim ao lado
sejam pra mim castelo encantado!

Sim, meu desejo é selvagem,
eu estremeço por amor distante
e só dessa alegria sou refém:
das jóias do amor, só a distante.
Mas minha vide já não faz mais vinho:
tanto me enfeitiçou o meu padrinho
que fez que eu ame e que não seja amado!

Amor de terras distantes
Jaufré Rudel (século XII)
Canções

Se o regato lá da fontana
rebrilha conforme sói
e a rosa no bosque domina;
se já o rouxinol sobre o ramo
inventa canção e aprimora
e lustra o canto e o afina,
é justo se o meu o acompanha.

Amor de terra distante,
por ti todo o peito me dói
não hei de encontrar medicina
se não te atender o chamado:
Amor, doce e tépida trama,
no jardim, ou por trás da cortina,
bem junto à tão sonhada dama
que nunca de mim se aproxima.
Por isso sou tão infeliz:
gentil como esta cristã
não vi porque Deus não quis,
e nem sarracena ou pagã;

Sorverá delícia suprema
quem de seu amor provar.
Desejo da manhã à noite
aquela que amor vou chamar;
a vontade me rouba o meu sol
o anseio põe-me a mente insana,
mais aguda que um açoite
é a dor que a alegria não sana:
nem lágrima me será irmã.

Não busco do papel a fiança:
esse verso o ouvirá
em franca língua romana,
Dom Ugo; cantado em rima
Fillol: apesar de canção patavina,
que chegue a Berri e a Guiana,
e que leve alegria à terra bretã!

A lenda foi evidentemente provocada, além de alguns aspectos da vida real de Rudel, por suas canções, que celebram justamente a paixão por uma Beleza nunca vista e apenas sonhada.
No caso de Rudel, estamos efetivamente diante da glorificação do amor impossível e desejado como tal. É por isso que o poeta, mais do que qualquer outro, continua, tantos séculos depois, a fascinar a imaginação romântica. Logo, é interessante ler, junto com os textos do trovador, os de **Heine**, **Carducci** e **Rostand**, que no século XIX retomam, com citações quase literais, as canções originais, fazendo de Rudel um mito romântico. Influenciados certamente pela experiência trovadorística, os stilnovistas italianos reelaboraram o mito da mulher inatingível, da experiência de desejo carnal transformado em estado de espírito místico.

Heinrich Heine
Romancero
Letzte Gedichte, 1851

No castelo em Blaye de arrás
as paredes são cobertas:
ela, condessa em Trípoli,
teceu-os com mãos espertas.

Seu coração entreteceu-se
e com lágrimas de amor
encantou naquela seda
esta cena de dolor:

A condessa que Rudel
viu na praia, já morrente,
e cujo rosto conheceu
em cada sonho seu, ardente.

Rudel, pela primeira vez,
e última, contempla agora
diante dele a bela Dama
que dele em sonho se assenhora.

A condessa se inclina
abraçando-o amorosa
e a exangue boca beija
que a louvá-la foi gloriosa.

Ai, ora em beijo de adeus
o beijo se transformou
e da pena e do prazer
a taça ela esvaziou.

No castelo Blaye, as noites
sussurram, tremem, sopram:
e as figuras dos arrás
de repente à vida voltam.

E a Dama e o Trovador
como espectros despertam
e já descidos da parede
pelo salão se dispersam.

Doces jogos, murmúrios,
confidências com langores,
e as mortas cortesias
tão caras aos trovadores.

"Ó, Jaufredo! O frio coração
se aquece a teu falar
nos carvões que estavam mortos
sinto o fogo crepitar."

"Melisenda! Jóia e flor!
Nos teus olhos volto à vida
Morta só a minha dor
e humana a minha ferida.

"Ó, Jaufredo! Nos amamos
num sonho e agora na morte
mais amamos: de um milagre
deus Amor nos deu a sorte."

"Melisenda! O que é sonho,
morte? Palavra vã aquela.
No amor só há verdade,
e eu te amo, sempre-bela!"

"Ó, Jaufredo! Como é doce
do luar o calmo raio!
Eu nem queria voltar
ao belo sol de maio."

"Melisenda! Ó doce engano
tu és sol e tu és luz;
onde estás é primavera,
maio e amor se reproduz."

E assim os gentis espectros
seguem entre si falando
enquanto a luz do luar
passa os arcos escutando.

Mas eis que surge a Aurora
e os espíritos delicados
para os arrás nas paredes
devolve amedrontados.

Giosuè Carducci
Jaufré Rudel, 1888

Do Líbano treme e clareia
no mar a fresca matina:
de Chipre avançando veleja
a nave cruzada latina.
Na popa de febre anelante
o príncipe de Blaye, Rudelo,
que busca com olhar flutuante
de Trípoli no alto o castelo.

À vista da praia asiana
ressoa a famosa canção:
"Amor de terra distante
por ti todo o peito me dói."
O vôo do escuro alcião
prossegue a doce querela
e sobre a cândida vela
se aflige de nuvens o sol.

A barca amaina, pousando
no plácido porto. Pensoso
e sozinho, desce Bertrando,
e a via da colina ele toma.
Velado por fúnebre venda
carrega o escudo de Blaia:
corre ao castelo: – Melisenda
condessa de Trípoli, onde é?

Tenho mensagem de amor,
tenho mensagem de morte:
mensagem tenho eu do senhor
de Blaye, Jaufredo Rudel.
Suas notícias lhe chegaram,
amou-a e cantou-a sem ver,
ora veio, mas se morre; a saúda,
Senhora, o poeta fiel.

A dama olhou o escudeiro
pensativa em seu semblante:
depois sombreou de um véu negro
a face com os olhos brilhantes.
– Escudeiro – disse logo –, vamos.
Onde está, morrendo, Jaufredo?
O primeiro ao fiel chamado
e o último gesto de amor.

Jazia sob um pavilhão
Jaufredo em face do mar:
Em nota gentil de canção
levava o supremo sentir.
– Senhor, que quiseste criar
para mim este amor distante,
faz que em suas mãos serenas
eu exale o extremo suspiro!

Entanto com o fiel Bertrando
chegava a dama invocada;
a última nota escutando
piedosa parou na entrada:
Mas logo, com mão tremente
o véu arrancou, descobrindo
o rosto; e ao mísero amante
– Jaufredo – ela disse –, cá estou.

Voltando-se, erguendo o peito
nos densos tapetes, o senhor,
e fixo o belíssimo aspecto
com longo suspiro mirou:
– São esses os olhos que amor
pensando prometeu-me um dia?
É esta a fronte onde em torno
o vago meu sonho voou?

Como na noite de maio
a lua fora das nuvens
difunde seu cândido raio
ao mundo que vegeta e odora,
assim a beleza serena
pareceu ao amante enlevado,
uma alta divina doçura
instilando ao morrente no peito.

– Condessa, o que é a vida?
É a sombra de um sonho fugindo.
A fábula fugaz chega ao fim,
e só é imortal o amor.
Abra ao dolente o abraço,
a espero em novíssimo mundo.
Recomendo, Melisenda, agora
a um beijo a alma que morre.

A dama para o pálido amante
inclinou-se trazendo-o ao seio,
três vezes sua boca tremente
com o beijo de amor beijou.
E o sol do céu sereno
caindo risonho nas ondas
a cabeleira dela de ouro
sobre o morto poeta irradiou.

Edmond Rostand
A princesa distante, 1895

É coisa bem corriqueira
suspirar por essa ou aquela,
loura, morena ou trigueira
amante,
quando, loura e morena,
se encontram sem pena
– Mas eu, eu amo a princesa
distante!

Não se há de louvar
a fidelidade no amor
quando se pode beijar
da amante
a madeixa, e se aperta
talvez, sua mão oferta.
– Mas eu, eu amo a princesa
distante!

Mas é coisa suprema
amar quem não o ama
amar sempre e sem pena,
e constante.
É um amor incerto
de maior nobreza coberto.
– Mas eu, eu amo a princesa
distante!

Pois é coisa divina
Quem ama e imagina
sonha, inventa, vaticina
anelante...
Só o sonho interessa,
pois sem ele, tudo cessa.
– Pois eu, eu amo a princesa
distante!

Mulher feita anjo
Gianni Lapo (século XIII)
Angélica figura
Angélica figura novamente
do céu veio espalhar sua graça,
tudo que tinha de virtude
pousou em ti o deus do amor.
Em seu coração mora o espírito
que de seus olhos veio me ferir
quando olhei seu rosto amoroso;
fez caminho em mim tão fero e lesto,
que a alma e o coração fez sumir
adormecendo uma e outro, tenebroso;
quando o viram chegar tão
orgulhoso,
o estremecimento foi tão forte
que temi que logo a Morte
lá demonstrasse seu valor.
Depois a alma, já revigorada,
instava o coração gritando: "Oh, tu,
estás morto?
Já não te sinto em teu lugar batendo."
Respondeu o coração com pouca vida
(só, peregrino, sem nenhum conforto,
mal falava, todo tremendo)
e disse: "Ó alma, ajuda-me a levantar
e a manter o domínio sobre a mente!",
e assim conjuntamente
foram ao lugar onde o deixaram.
E meu rosto tão mortificado
ficou, ai de mim, nem parecia,
vendo o coração morrer desenganado
e dizendo consigo a cada sopro:
"Ai, lasso Amor, jamais pude acreditar
que tanto fosses contra mim
desapiedado!
Ai, que engano cruel e maior pecado
fazes contra mim, servo leal!
A tua Graça de nada me valeu
pois todo tempo me tens
atormentado."

Dante com Beatriz, no Paraíso,
século XIV.
Cód. mar. It. IX, 276.
Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana

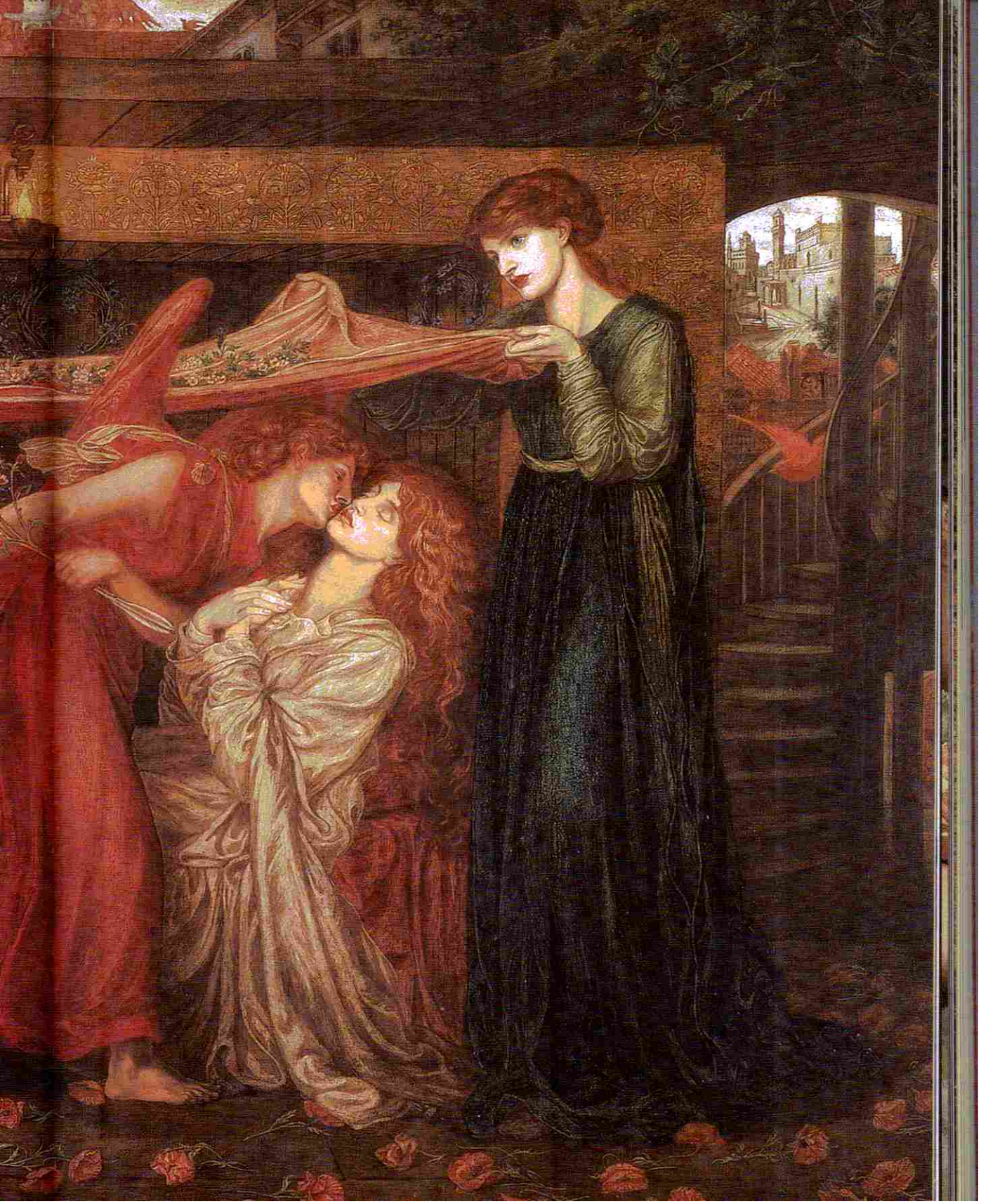
páginas seguintes
Dante Gabriel Rossetti, *O sonho de Dante*, 1871.
Liverpool, Walker Art Gallery

Aqui também as interpretações do ideal da "**mulher feita anjo**" dos stilnovistas deram origem a múltiplas interpretações e até à idéia fantasiosa de que eles pertenciam à seita herética dos Fiéis de Amor, e de que o ideal feminino que propugnavam era um véu alegórico para complexas concepções filosóficas e místicas. Mas não é necessário seguir tais aventuras interpretativas para perceber que, em Dante, a mulher angelical certamente não é objeto de desejo reprimido e adiado ao infinito, mas via de salvação, meio de elevação a Deus. Não mais ocasião de erro, pecado, traição, mas caminho para uma espiritualidade mais elevada.

Beatriz
Dante Alighieri (1265-1321)
Vida nova, II
Por nove vezes após meu nascimento, o céu da luz tornou, em sua própria rotação, quase ao mesmo ponto, quando pela primeira vez diante de meus olhos apareceu a gloriosa senhora da minha mente, a qual foi chamada por muitos Beatriz, pois só assim sabiam chamá-la. Ela nesta vida já estivera tanto, que em seu tempo o céu estrelado movera-se para o lado do oriente, das doze partes, uma de um grau, de modo que quase no princípio de seu nono ano ela apareceu para mim, e eu a vi quase do final do meu nono. Surgiu vestida de nobilíssima cor, humilde e honesta, sanguínea, envolta e ornada do modo que sua juveníssima idade pedia.

Nesse ponto digo sinceramente que o espírito da vida, que habita a secretíssima câmara do coração, começou a tremer tão fortemente que parecia que cada mínima parte pulsava horrivelmente; e tremendo disse estas palavras: "*Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi.*"
Naquela altura, o espírito animal, que habita a alta câmara para a qual todos os espíritos sensitivos levam as suas percepções, começou a maravilhar-se muito, e falando especialmente aos espíritos do rosto, disse estas palavras: "*Apparuit iam beatitudo vostra.*"
Naquele ponto, o espírito natural, que habita aquelas partes onde se ministra a nossa nutrição, começou a chorar e, chorando, disse estas palavras: "*Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!*" Daí em diante, digo que Amor assenhorou-se de minha alma,

Quomodo
sedet
Sola
Civitas

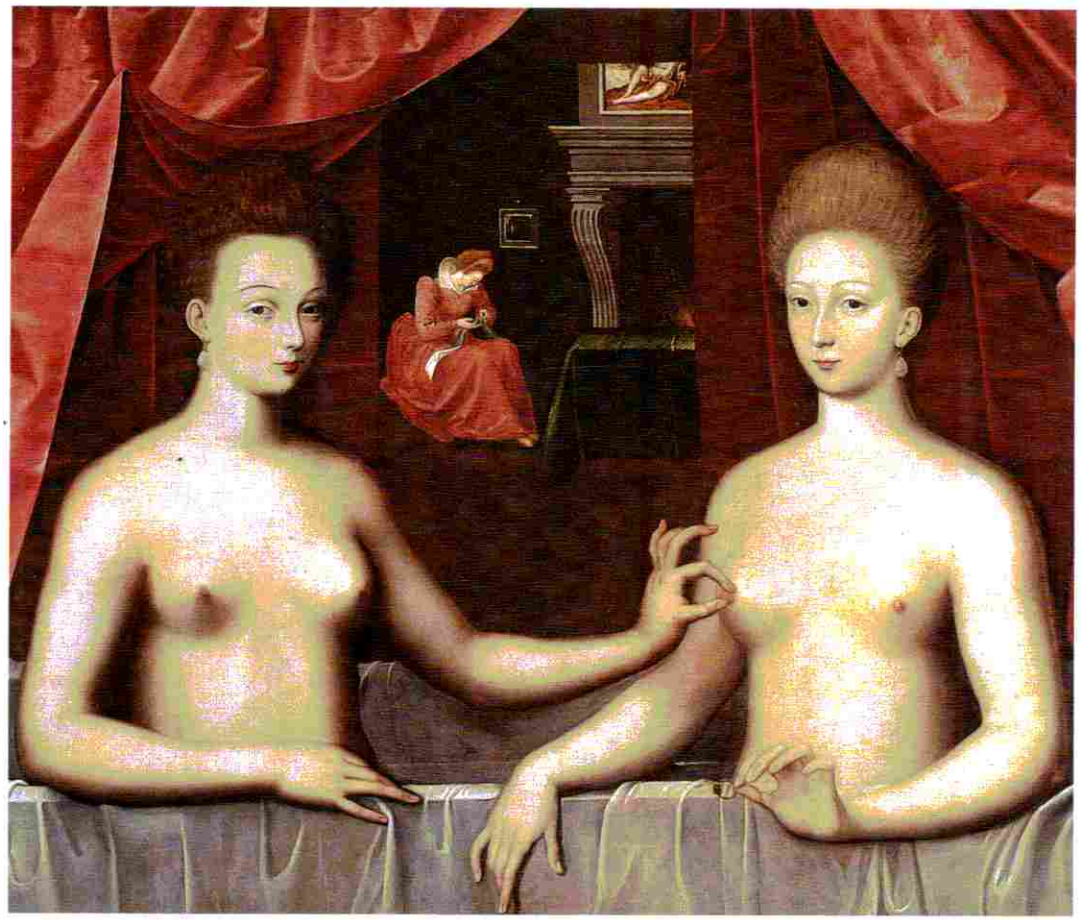


Nesse sentido, deve-se seguir a transformação da **Beatriz** dantesca, que em *Vida nova*, embora casta, ainda é vista como objeto de tamanha paixão amorosa que sua morte mergulha o poeta no desalento. Já na *Divina comédia* ela é apenas aquela que pode levar o poeta à contemplação suprema de Deus. É verdade que Dante não deixa de louvar sua Beleza, mas essa **Beleza**, agora totalmente **espiritualizada**, ganha um tom cada vez mais paradisíaco e se confunde com a Beleza das coortes angelicais. Contudo, o ideal stilnovista da mulher feita anjo será retomado na aurora do decadentismo (cf. Capítulo XIII), em uma atmosfera de religiosidade ambígua, misticamente carnal e carnalmente mística, pelos **pré-rafaelitas**, que sonharão (e representarão) criaturas dantescas diáfanas e espiritualizadas, porém revistas com mórbida sensualidade, mais carnalmente desejáveis na medida em que a glória celeste ou a morte as subtraiu à dolente e extenuada pulsão erótica do amante.

à qual a ele logo se uniu, e começou a ganhar
sobre mim tanta segurança e tanta senhoria,
pela força que lhe dava a minha imaginação,
que me convinha realizar completamente
todos os seus prazeres. Ele me ordenava
muitas vezes que tentasse ver aquele anjo
juveníssimo; e eu, em minha imprudência,
muitas vezes a busquei, mas a encontrava em
tão nobres e louváveis atitudes que por certo
dela se poderiam dizer as palavras do poeta
Homero: "Não parece filha de homem mortal,
mas de deus". E acontecia de sua imagem, que
sempre comigo estava, ser ousadia de Amor
a dominar-me; todavia, tão nobilíssima era a
sua virtude que ela jamais permitiu que Amor
me governasse sem o fiel conselho da razão,
naquelas coisas onde tal conselho fosse útil.
Ao invés de deter-me nas paixões e atos de
tanta juventude para algum falar fabuloso,
deles me afastarei; e deixando de lado muitas
coisas que poderia extrair do exemplo que
lhes deu origem, passo àquelas palavras que
estão, em suas partes mais importantes,
escritas em minha memória.

Tanto é gentil
Dante Alighieri (1265-1321)
Vida nova, XXVI
Tanto é gentil e tão honesto é o ar
da minha amada, no saudar contida,
que toda língua treme emudecida
e os olhares não se ousam levantar.
Ela se vai, sentindo-se louvar,
mas da própria modéstia tão vestida
que parece milagre, concebida
no céu, para na terra se mostrar.
Tão suave se mostra a quem a admira
que do olho ao peito leva uma doçura
só compreendida por quem dela prova.
E talvez no seu rosto já se mova
o espírito de amor e de brandura
que vai dizendo ao coração: Suspira.

A Beleza espiritualizada
Dante Alighieri (1265-1321)
Paraíso, XXIII, v. 1-34
Como o pássaro, em meio à amada fronte,
no ninho com sua cria tendo pousado
toda a noite que as coisas nos esconde,
que pra ter a visão do ninho amado
e da arte do sustento seu, na hora
da dura faina que é do seu agrado,
num galho descoberto pousa agora,
e com ardente anseio Sol aguarda,
fixo mirando pra onde surge a aurora;
assim a minha dama eu vi, galharda
e atenta e com a sua visão ereta
o cimo em que seu moto o Sol retarda;
com que, ao vê-la assim sôfrega e inquieta,
tornei-me como alguém que, inda esperando
algo diverso, a confiar se aquieta.
Recompensada foi-me a espera, quando
meu desejo saudaram as primeiras
luzes do céu, mais e mais se aclarando.
E disse Beatriz: "Eis as fileiras
do triunfo de Cristo, e todo o fruto
colhido nestas rodas altaneiras!"
Do rosto seu, num fogo só evoluto
e dos olhos de tal letícia plenos,
sem comento passar, melhor reputo.
Tal como, em seus plenilúnios serenos,
Trívia sorri entre as ninfas eternas
que recantos quaisquer tornam amenos,
eu vi sobre milhares de luzernas



Escola de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrées com uma das irmãs*, c. 1595. Paris, Musée du Louvre

um Sol que todas elas acendia,
qual faz o nosso pras luzes supernas;
e, pela viva luz, transparecia
a reluzente Substância, tão clara
ao olhar meu, que sustê-la não podia.
Ó Beatriz, suave guia, e cara!

Pré-rafaelitas
Dante Gabriel Rossetti
Sybilla Palmifera, c. 1860

Sob o arco de Vida, sob o crivo atento
de Amor e Morte, Terror e Mistério
vi Beleza em seu trono; mesmo severo,
absorvi seu olhar como fosse o alento.
Seus são os olhos volventes de todo lado
céu, mar sobre ti – que ao mesmo império,
com mar, dona ou céu, trazem prisioneiro
aquele que a servi-la é destinado.

Esta é Dama Beleza, por suas honras
moves mãos e voz – dela a fulgente
coma e a ondeante veste bem conheces;
tu, que com os pés e o coração a segues
perdidamente, e apaixonadamente,
com que desejo, por quantas vias e horas!

Capítulo VII

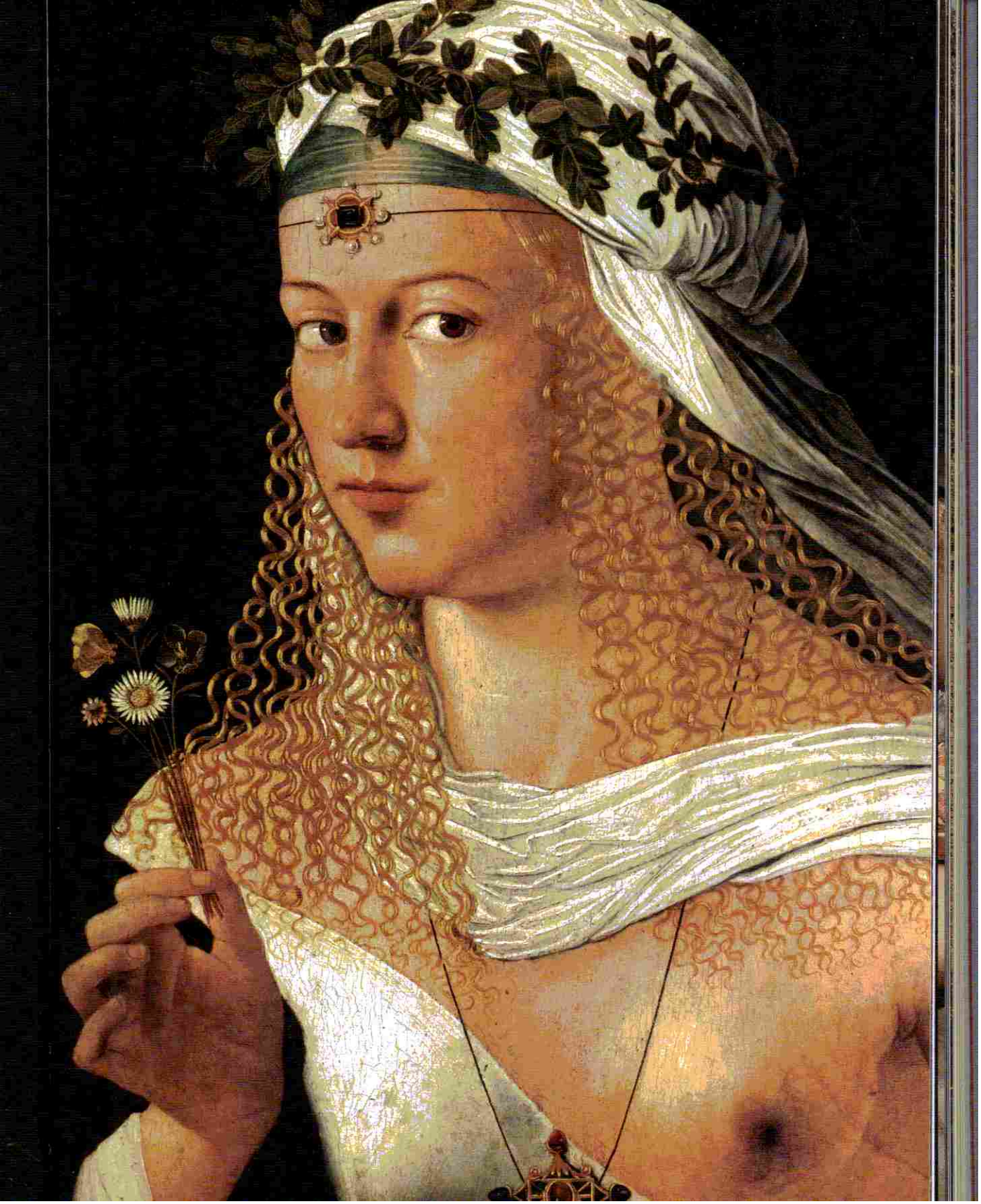
A Beleza mágica entre os séculos XV e XVI

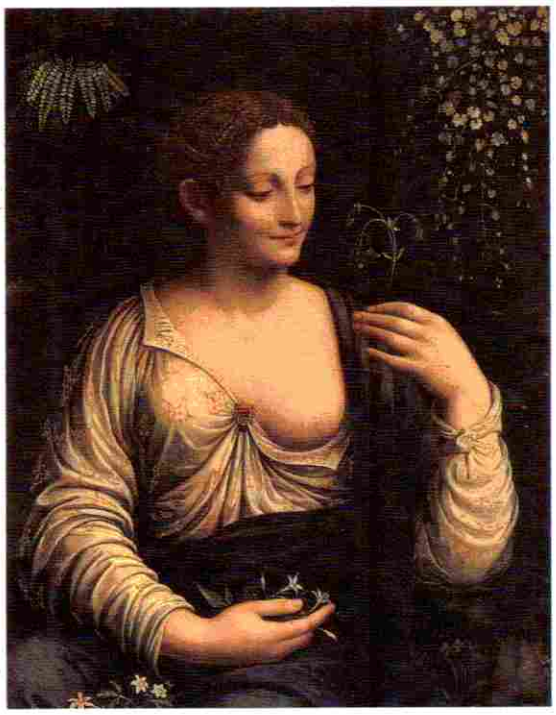
1. A Beleza entre invenção e imitação da natureza

No século XV, sob o efeito de fatores distintos, mas convergentes – a descoberta da perspectiva na Itália, a difusão de novas técnicas pictóricas em Flandres, o influxo do neoplatonismo sobre as artes liberais, o clima de misticismo promovido por Savonarola –, a Beleza foi concebida segundo uma dupla orientação que para nós, modernos, parece contraditória, mas que para os homens da época era, ao contrário, coerente. A Beleza é, de fato, entendida seja como imitação da natureza segundo regras cientificamente estabelecidas, seja como contemplação de um grau de perfeição sobrenatural, não perceptível com a visão, porque não completamente realizado no mundo sublunar.

Sandro Botticelli
Madona do Magnificat,
c. 1482.
Florença, Galleria degli Uffizi

em face
Bartolomeu Veneto,
Flora,
c. 1507-1510.
Frankfurt,
Städelsches Kunstinstitut





Francesco Melzi,
Flora,
1493-1570.
São Petersburgo,
Ermitage

em face
Leonardo da Vinci,
A virgem das rochas,
c. 1482.
Paris, Musée du Louvre

O conhecimento do mundo visível torna-se meio para o conhecimento de uma realidade supra-sensível ordenada segundo regras logicamente coerentes. O artista é, portanto, ao mesmo tempo – e sem que isso pareça contraditório – *criador* de novidade e *imitador* da natureza.
Como afirma com clareza Leonardo da Vinci, a imitação é, de um lado, estudo e inventiva que permanece fiel à natureza porque recria a integração de cada figura com o elemento natural e, de outro, atividade que também exige inovação técnica (como a célebre esfumatura leonardesca, que torna enigmática a Beleza dos rostos femininos) e não apenas passiva repetição das formas.

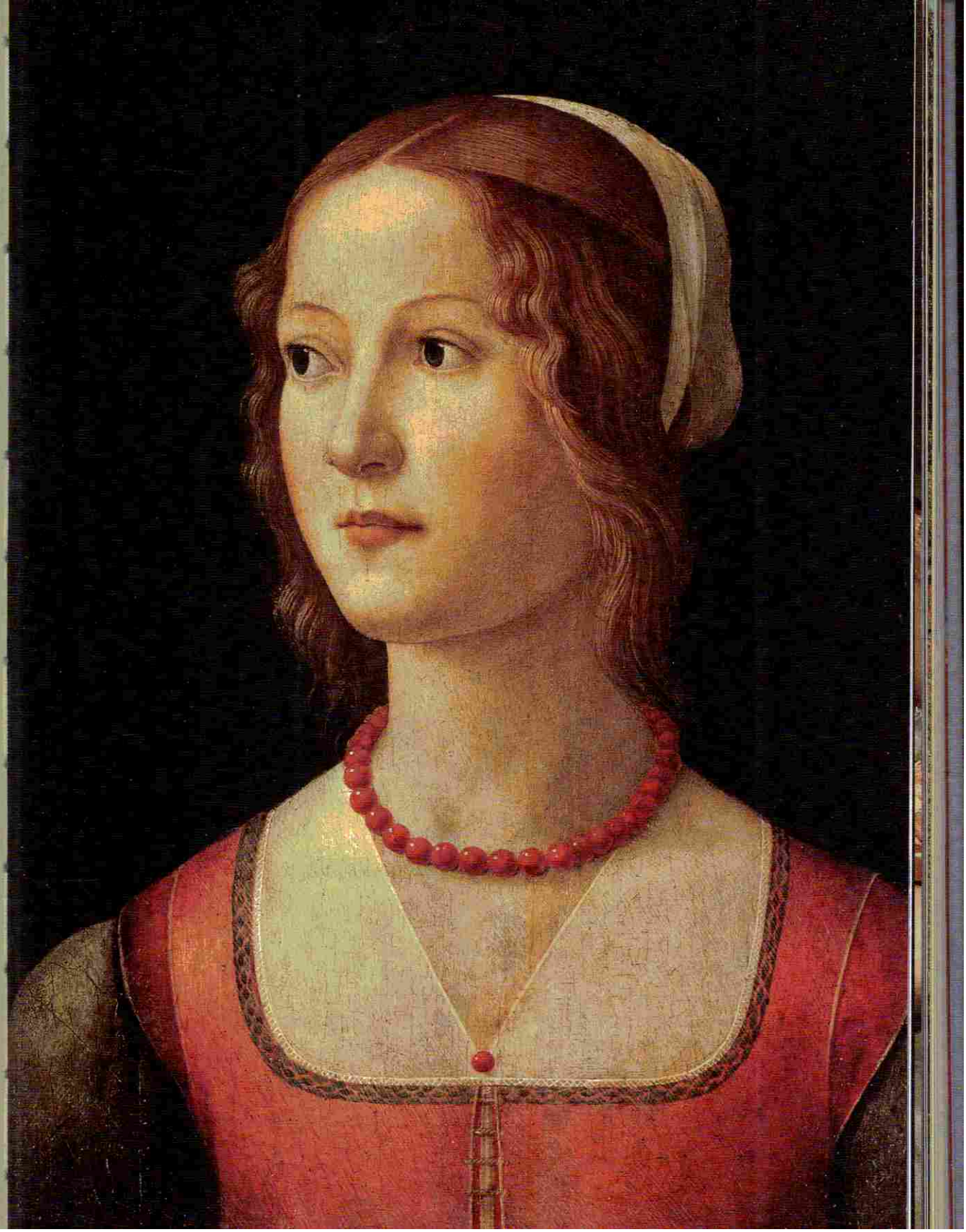
O poder do pintor
Leonardo da Vinci
Tratado de pintura, VI, 1498
O pintor é senhor de todas as coisas que possam vir ao pensamento do homem, porque, se tem desejo de ver belezas que o apaixonem, ele é senhor de gerá-las, e se quer ver coisas monstruosas que assustem, ou que sejam cômicas e risíveis, ou verdadeiramente comiserativas, delas ele é senhor e criador.
E se quer criar sítios desertos, lugares sombrios ou frescos nos tempos quentes, pode figurá-los, e assim lugares quentes nos tempos frios. Se quer vales, o mesmo; se quer dos altos cimos descobrir grandes campos, e se quer depois deles ver o horizonte do mar, ele é senhor; e assim também se dos baixos vales quer ver os altos montes, ou dos altos montes os baixos vales e praias. E, com efeito, aquilo que está no universo em essência, presença ou imaginação chega primeiro à sua mente e depois às mãos, e estas são de tanta excelência que ao mesmo tempo geram, em um só olhar, uma proporcionada harmonia, do modo como fazem as coisas.

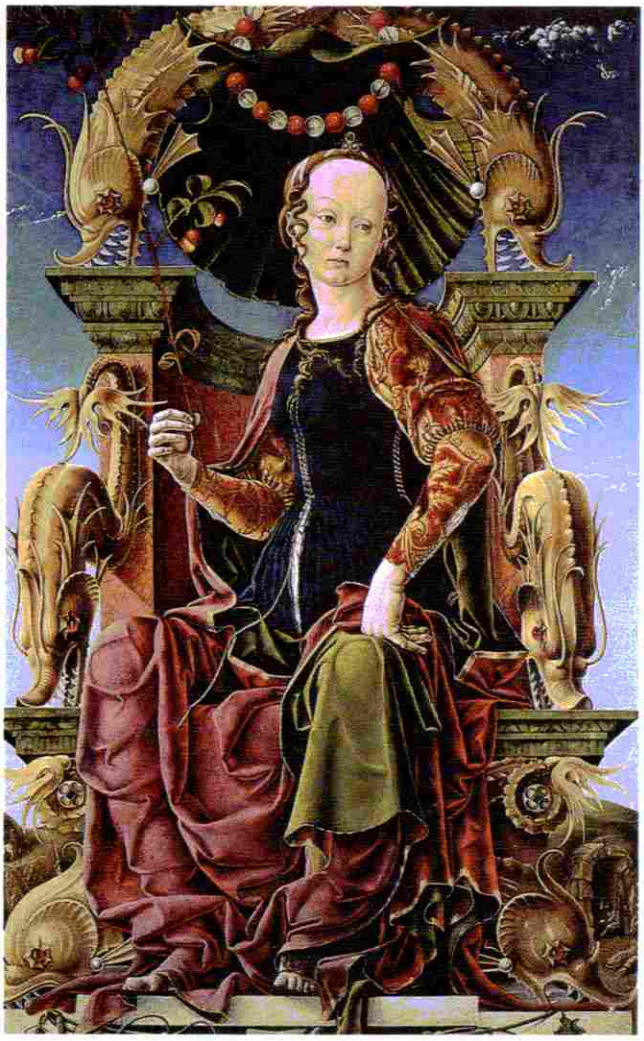
2. Simulacro

A realidade imita a natureza sem dela ser um mero espelho, e reproduz em detalhe (*ex ungue leonem*, diz Vasari) a Beleza do todo. Essa nobilização do simulacro não seria possível sem algumas novidades decisivas nas técnicas pictóricas e arquitetônicas: o aprimoramento dos métodos de representação perspectiva por Brunelleschi e a difusão da pintura a óleo entre os flamengos.
O uso da perspectiva em pintura implica de fato a coincidência entre **invenção e imitação**: a realidade é reproduzida com precisão, mas, ao mesmo tempo, obedecendo a um ponto de vista subjetivo do observador, que, em um certo sentido, "acrescenta" a Beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto.

Domenico Ghirlandaio, *Retrato de jovem mulher*, c. 1485. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Invenção e imitação
Leon Battista Alberti
Da pintura, 1435
Quero que os jovens [...] aprendam a desenhar as bordas das superfícies e que aí se exercitem quase como nos primeiros elementos da pintura; depois aprendam a juntar uma superfície à outra; depois aprendam cada forma distinta de cada membro e guardem na mente qualquer diferença que possa existir entre cada membro. E são as diferenças dos membros não poucas e muito claras. Haverá quem tenha o nariz levantado e corcunda; outros terão narinas simiescas ou invertidas e abertas; de outros se alongarão lábios pendentes; outros ainda terão o ornamento de labiozinhos magrelos. E que assim, examinando o pintor qualquer coisa em cada membro que estiver a mais a ou menos, ele a faça diversamente. E note-se, como vimos, que os nossos membros infantis são redondos, quase torneados e delicados; e na idade mais provecta, ásperos e angulosos. Assim, todas essas coisas o estudioso pintor conhecerá da natureza e consigo mesmo, muito assiduamente, irá examinar o modo como cada uma se apresenta, tornando dessa maneira, e nessa investigação e obra, espertos os seus olhos e mente.
Porá atenção no colo de quem está sentado; atentará para quão suavemente suas pernas ficam pendentes; observará o corpo inteiro daqueles que estiverem de pé; e não haverá parte alguma da qual não saiba o ofício e a medida. E de todas as partes, será de seu agrado não apenas dar-lhes similitude, mas acrescentar Beleza, ainda mais que na pintura a vagueza não é menos grata que exigida.
A Demétrio, antigo pintor, faltou adquirir o último louvor, pois teve mais curiosidade de fazer coisas assemelhadas ao natural do que coisas vagas. Por isso será proveitoso tomar dos belos corpos, de cada um a parte louvada. E deve-se sempre evitar também a vagueza excessiva com estudo e com indústria. Em qualquer coisa, mesmo que seja difícil, pois em um só corpo não se encontram belezas completas, dado que estão dispersas em vários corpos e são raras, ele deve usar de todo o esforço para investigá-la e aprendê-la. Acontecerá a quem se ocupar de coisas maiores, que este alguém poderá mais facilmente com as menores: não se encontra coisa alguma que seja tão difícil que o estudo e a assiduidade não a vençam.





Cosmè Tura,
Primavera, 1463.
Londres, National Gallery

em face
Jan van Eyck,
Virgem do chanceler Rollin,
c. 1435.
Paris, Musée du Louvre

O quadro é, segundo Leon Battista Alberti, uma janela aberta, no interior da qual o espaço perspectivo multiplica os planos: o espaço não é mais ordenado empiricamente, mas organizado segundo uma sucessão de "rupturas" rigorosamente integradas, preenchidas com luz e cor. Concomitantemente, difunde-se em Flandres o uso (ao que parece já conhecido na Idade Média) da pintura a óleo, que encontra seu vértice em Jan van Eyck. O tratamento a óleo da tinta confere à luz um efeito mágico e envolvente sobre as figuras, que parecem mergulhadas numa luminosidade quase sobrenatural, como acontecerá, embora com intenções diversas, nos quadros ferrarenses de Cosmè Tura.

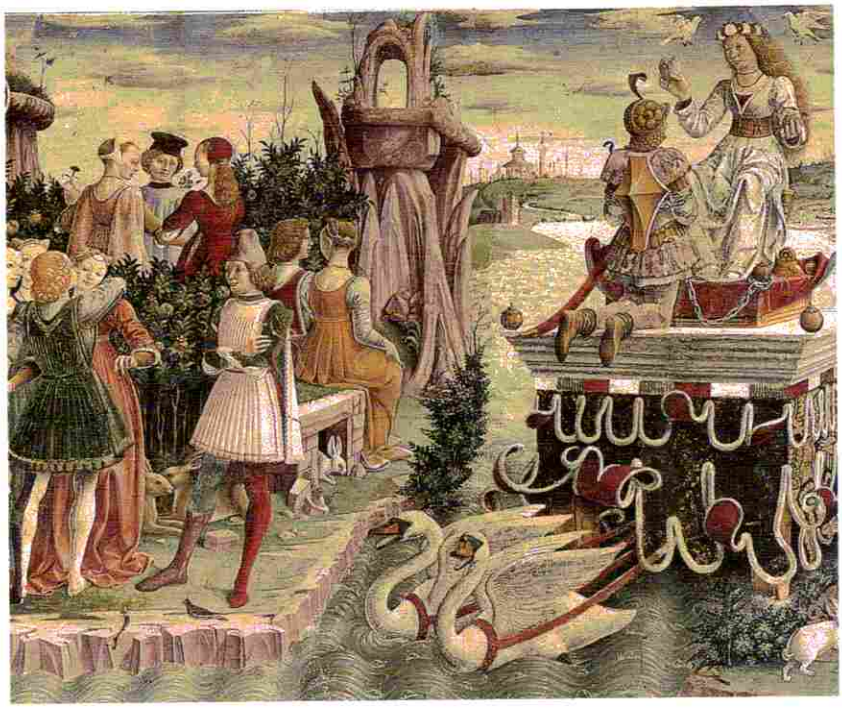
3. A Beleza supra-sensível

No processo de reabilitação da concepção da Beleza como imitação de natureza que Platão condenara, um papel decisivo é desempenhado pelo movimento neoplatônico, promovido em Florença por Marsilio Ficino.
Ele se propõe, no interior de uma visão misticizante do Todo ordenado em esferas harmônicas e graduadas, a cumprir três tarefas: difundir e atualizar a sabedoria antiga; coordenar seus múltiplos aspectos, na aparência discordantes, no interior de um sistema simbólico coerente e inteligível; mostrar a harmonia entre esse sistema e o simbolismo cristão. A Beleza adquire assim um alto valor simbólico que se contrapõe à concepção da Beleza como proporção e harmonia.
Não é a Beleza das partes, mas a **Beleza supra-sensível** que se contempla *na* Beleza sensível (mesmo lhe sendo superior) que constitui a verdadeira natureza da Beleza. A Beleza divina difunde-se não apenas na criatura humana, mas também na natureza.

Sandro Botticelli, *Alegoria da primavera*, c. 1478
Florença, Galleria degli Uffizi

A Beleza supra-sensível
Plotino (século III)
Enéadas, V, 8
Na verdade, não há beleza mais autêntica do que a sabedoria que encontramos e amamos em algum indivíduo quando, prescindindo de seu rosto, que pode ser feio, e sem atentar de fato para a sua aparência, buscamos a sua beleza interior. Se esta última não te comove a ponto de considerares belo um tal homem, também não poderás, olhando em teu próprio íntimo, perceber a ti mesmo como coisa bela. E insistindo nesse comportamento, buscarás em vão, pois estarias procurando em coisa feia e não pura. Por isso esses nossos discursos não são dirigidos a todos: mas mesmo que te vejas belo, é bom que te recordes...

Esplendor do bem supremo
Marsilio Ficino
Theologia platonica, XIV, I, 1482
O esplendor do bem supremo muitas vezes refulge nas coisas singulares e, lá onde mais perfeitamente refulge, estimula sobretudo quem vê tal coisa, excita quem a considera, arrasta e ocupa qualquer um que se aproxime, obrigando-o a venerar um esplendor de tal gênero mais que qualquer outro, como se venera uma divindade e, enfim, a não pretender mais nada senão, deposta a precedente natureza, transformar-se ele mesmo em esplendor.
E isso resulta claramente do fato de que um homem nunca fica contente à visão ou ao toque do homem amado, exclamando muitas vezes: "Este homem tem alguma coisa em si que me incendeia, porém não posso entender o que eu mesmo desejo!" Claro está que a alma iluminou-se com aquele divino fulgor que resplandece no homem belo como em um espelho e que, capturada por vias desconhecidas, é como que transportada para o alto até alcançar o divino. Mas Deus seria, por assim dizer, um tirano iníquo se nos incitasse a atingir coisas que jamais poderíamos obter. Portanto, deve-se dizer que nos incita a buscá-lo justamente no ato com o qual inflama o desejo humano com suas centelhas.



Francesco del Cossa, *Abril*. *Salão dos meses*, 1469. Ferrara, Palazzo Schifanoia

Donde o caráter mágico que a Beleza natural assume tanto em filósofos como Pico e Bruno, quanto na pintura ferrarense. Não é por acaso que a alquimia hermética, assim como a fisiognomonia estão presentes nesses autores, mais ou menos abertamente, como chave de compreensão da natureza no interior de uma correspondência mais geral entre macrocosmo e microcosmo. Este é o ponto de partida para uma ampla tratadística amorosa, na qual se atribui à Beleza a mesma dignidade e autonomia atribuídas ao bem e à sabedoria.

Esses escritos espalham-se no interior das oficinas que, graças ao aumento dos trabalhos por encomenda, puderam se libertar gradualmente dos rígidos vínculos das regras das corporações e, em particular, daquela que prescrevia a *não* imitação da natureza e cuja violação tornou-se então tolerada. No âmbito literário, essa tratadística difunde-se, sobretudo graças a Bembo e Castiglione, orientando-se para um uso relativamente livre do simbolismo clássico. Em sua base, de fato, está a intenção, típica de Marsilio Ficino, de aplicar à mitologia antiga os cânones da exegese bíblica e a relativa autonomia em relação à autoridade dos antigos (dos quais, segundo Pico, deve ser imitado antes o estilo em geral do que as formas concretas). Aqui mergulha suas raízes a complexidade simbólica da cultura da época, que pode se concretizar em imagens sensuais – como na fantástica *Hypnerotomachia Poliphili* ou nas Vênus de Ticiano e Giorgione, que caracterizam a iconografia veneziana.

Petrus Christus,
Retrato de jovem mulher,
1460-1470.
Berlim,
Gemäldegalerie

Da tua divina imagem
Francesco Colonna
Hypnerotomachia Poliphili, XII, 1499

[...] Da tua divina imagem algo permanece nessa nobilíssima criatura, de modo que se Zeus só a ela tivesse contemplado, louvadíssima sobre todas as donzelas agrigentinas e do completíssimo mundo de suma e absoluta perfeição, apropriadamente por singular exemplário a teria oportunissimamente escolhido. A qual, formosa e angélica ninfa, ora de mim, festiva e alegre e jubilosa, suas raríssimas belezas aproximando incontinenti dos olhos meus, um pouco por longa especulação e mais evidentemente ao contemplá-las de perto, fiquei maravilhado e rendido.

De súbito, do amoroso aspecto e gratíssima presença caindo por mister dos olhos às recônditas partes, que recordativa memória evocava excitando o coração intromisso, apresentando e oferecendo-lhe aquela que dele fez copioso uso e de suas pungentes flechas densa fáretra e de sua doce efígie doméstico e conservável domicílio, reconheci aquela que prolixamente consumou os meus tenros anos em seus quentes, primevos e fortíssimos amores.

Porque embora já distante, eu ainda assim o sentia, e sem hesitação, qual rouco tambor assiduamente no peito ferido pulsar. E deu-se que em seu solene e graciosíssimo aspecto, e nas louras tranças e na ondulada fronte de cacheada e trêmula cabeleira sobreluzindo, apareceu-me a aurícoma Polia, extremamente amada e pela qual até hoje a minha vida para além das incendiosas chamas nunca se pode mover e flutuante modificar-se, apesar de tudo, e o soberbo e inusitado hábito de ninfa e o incógnito lugar deixaram-me grandemente ansioso, incerto e ambíguo. A qual, com o níveo braço esquerdo, ao alvo peito apoiado, uma acesa e reluzente tocha segurava um tanto acima da dourada cabeça, cuja delgada extremidade apertava no punho, e estendia prudentemente o braço livre, candidíssimo mais do que jamais foi aquele de Pelope, no qual se mostravam a sutil cefálica e a teia da basílica, qual lineamentos de sândalo desenhados em claríssimo papiro. E com a direita delicada morigeradamente puxando-me, com sua ampla e esplêndida fronte, com a ridente boca cheirosa de canela, com as esguias faces, e com sua ornadíssima fala, delicada e amavelmente disse: "Ó Poliphile, par ad me securo veni et non haesitare."

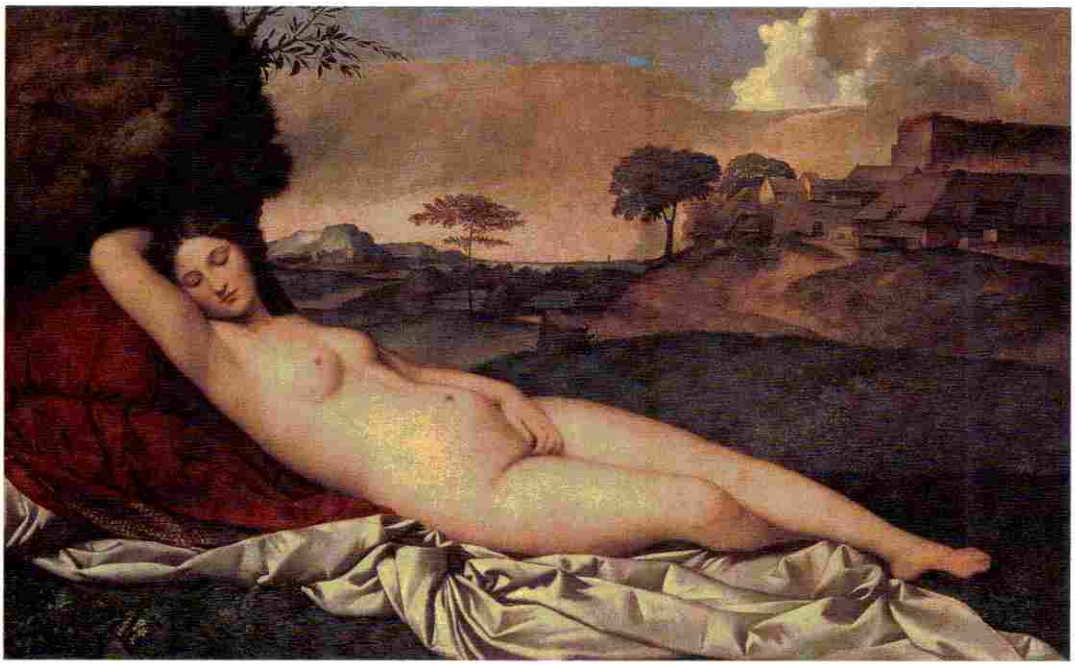
4. As Vênus

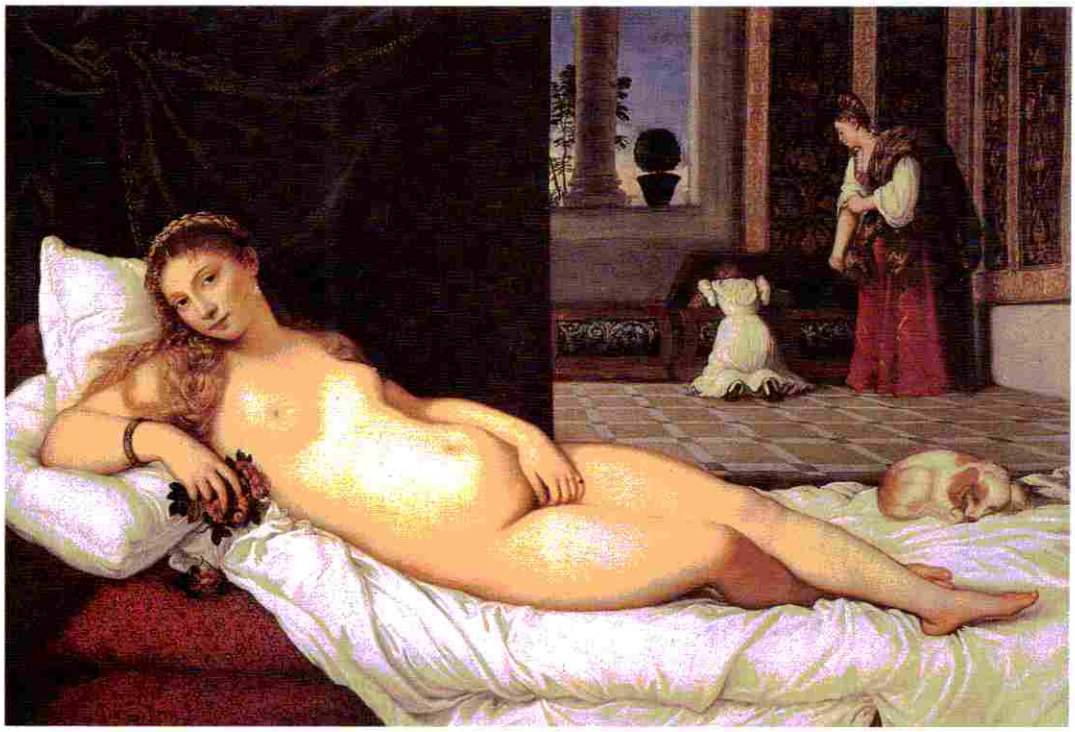
É justamente na imagem de Vênus que se concentra o simbolismo neoplatônico; ela afunda suas raízes na releitura ficiniana da mitologia: basta pensar nas "Vênus Gêmeas" do *Banquete*, que exprimem dois graus do amor igualmente "apreciáveis e dignos de louvor". Em seu *Amor sacro e amor profano*, Ticiano refere-se explicitamente às *Vênus Gêmeas* para simbolizar a Vênus Celeste e a Vênus Vulgar, duas manifestações distintas de um único ideal de Beleza (entre as quais Pico vai inserir, em posição intermediária, uma segunda Vênus celeste).
Botticelli, ao contrário, espiritualmente próximo de Savonarola (para quem a Beleza não é qualidade que deriva da proporção das partes, mas resplandece tão mais luminosamente quanto mais se aproxima da Beleza divina), põe a *Venus Genitrix* no centro da dupla alegoria da *Primavera* e do *Nascimento de Vênus*.

Giovanni Bellini, *Donzela no banho*, 1478. Florença, Galleria degli Uffizi

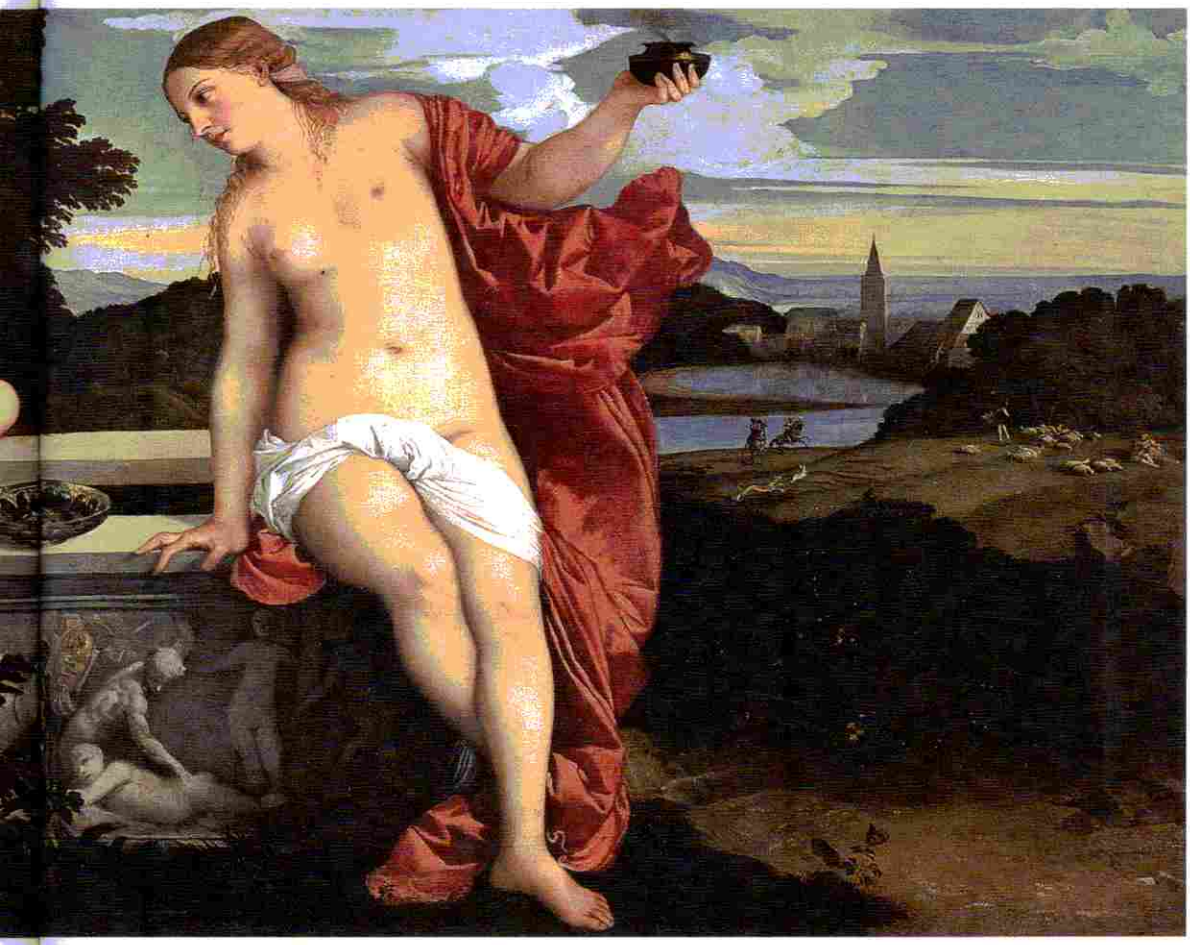
em face
Giorgione, *Vênus adormecida*, 1509. Dresden, Gemäldegalerie

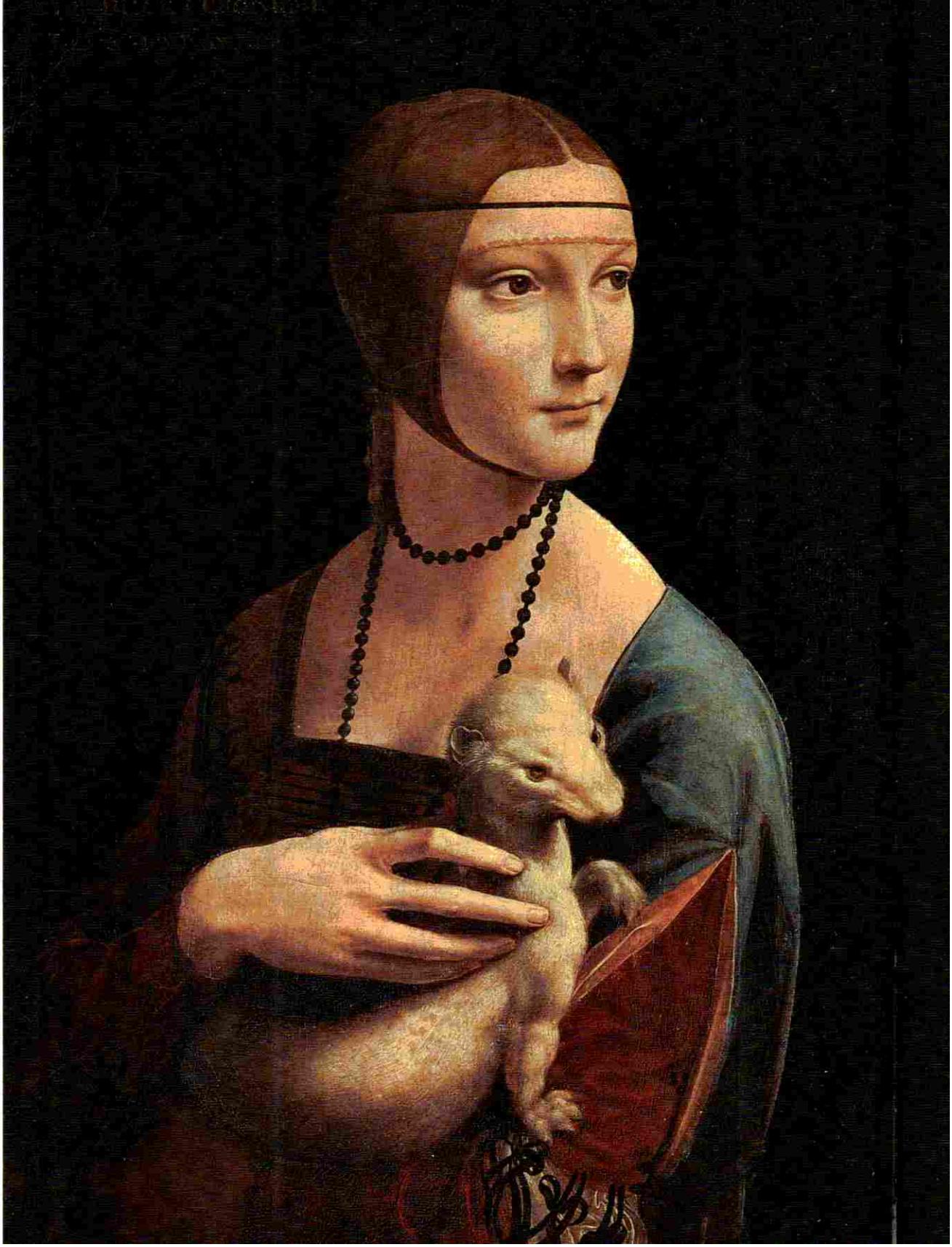
Ticiano Vecellio, *Vênus de Urbino*, 1538. Florença, Galleria degli Uffizi





Ticiano Vecellio,
Amor sacro e amor profano,
1514.
Roma, Galleria Borghese





Capítulo VIII

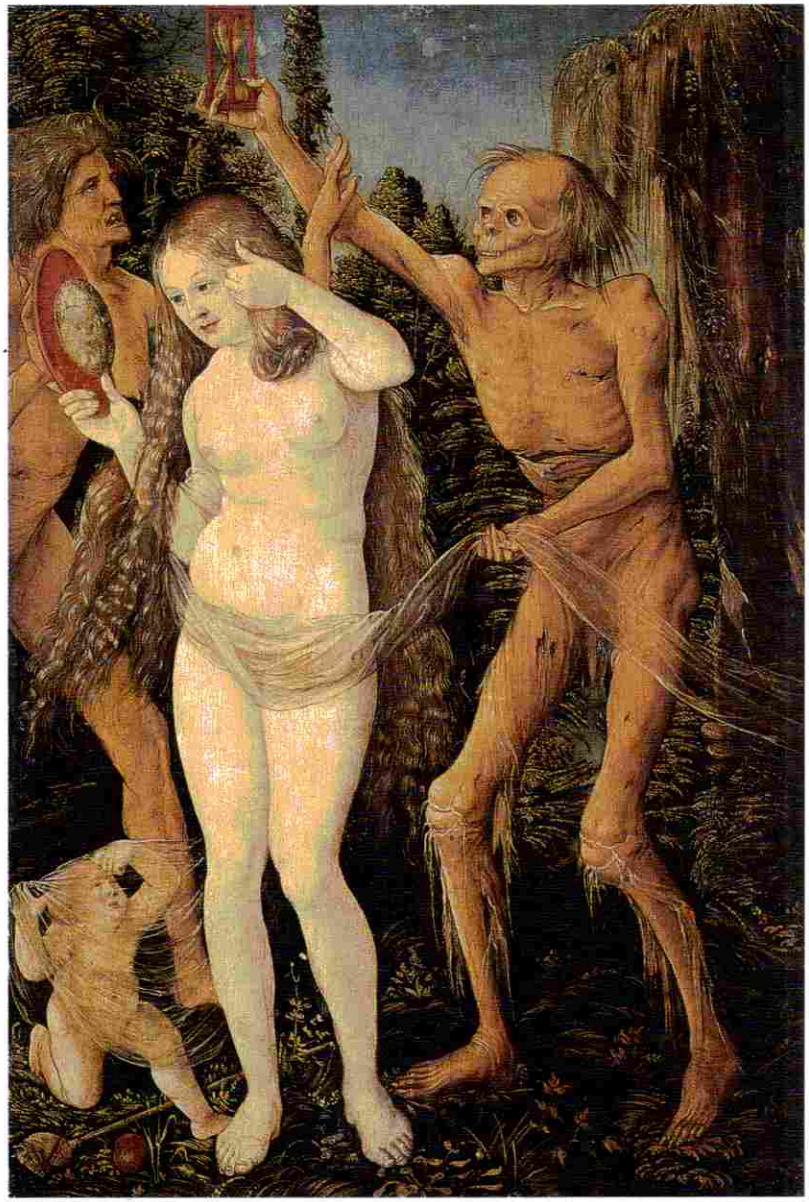
Damas e heróis

Representar a Beleza de um corpo significa, para o pintor, responder a exigências de natureza tanto teórica – o que é a Beleza? Em que condições é conhecível? –, quanto prática – que cânones, gostos e costumes sociais permitem considerar "belo" um corpo? Como muda a imagem da Beleza no tempo, e como em relação ao homem e à mulher? Colocamos lado a lado algumas imagens e alguns textos significativos.

1. As damas...

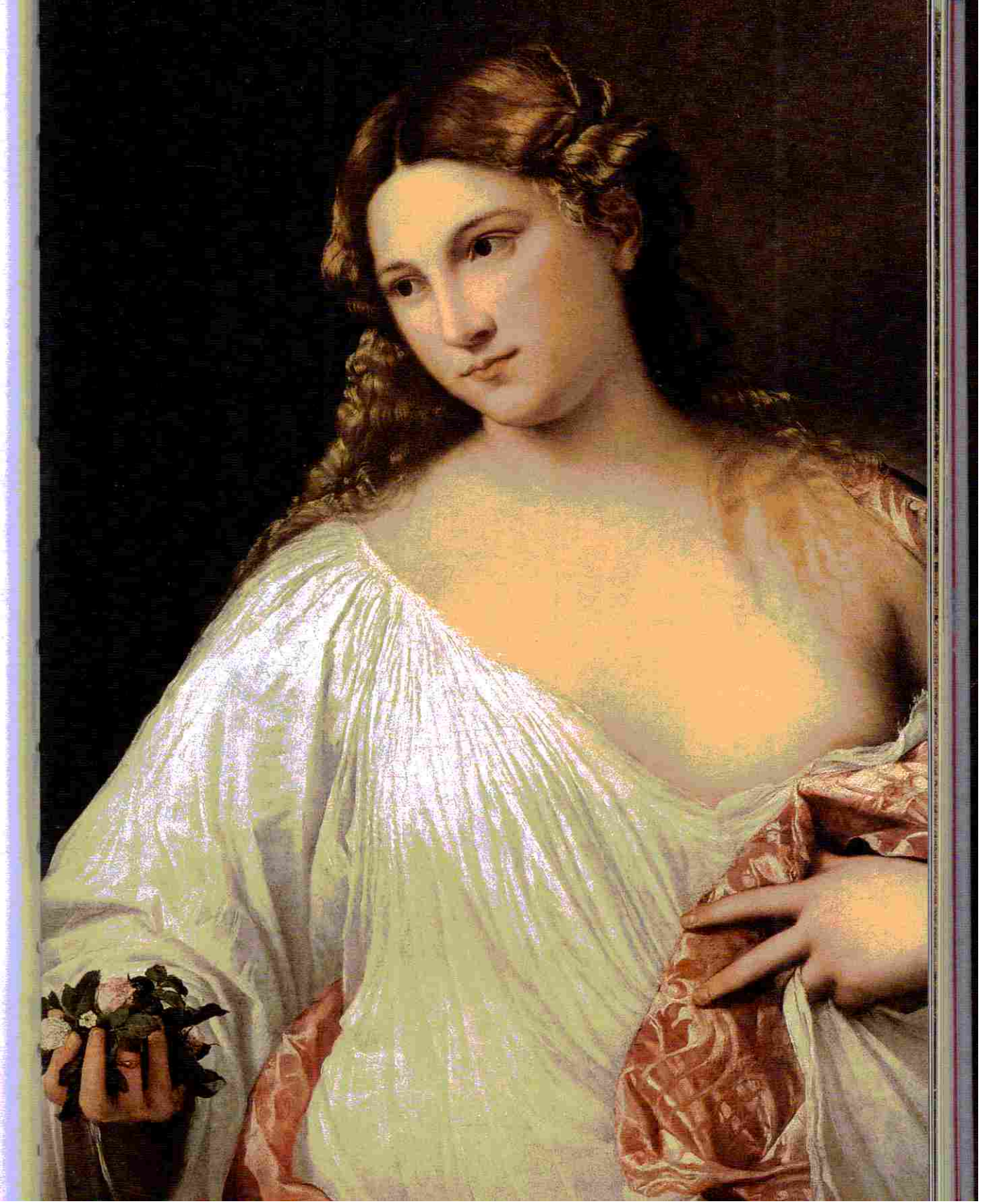
Leonardo da Vinci, *Retrato de Cecilia Gallerani*, 1485-1490. Cracóvia, Czartorysky Museum

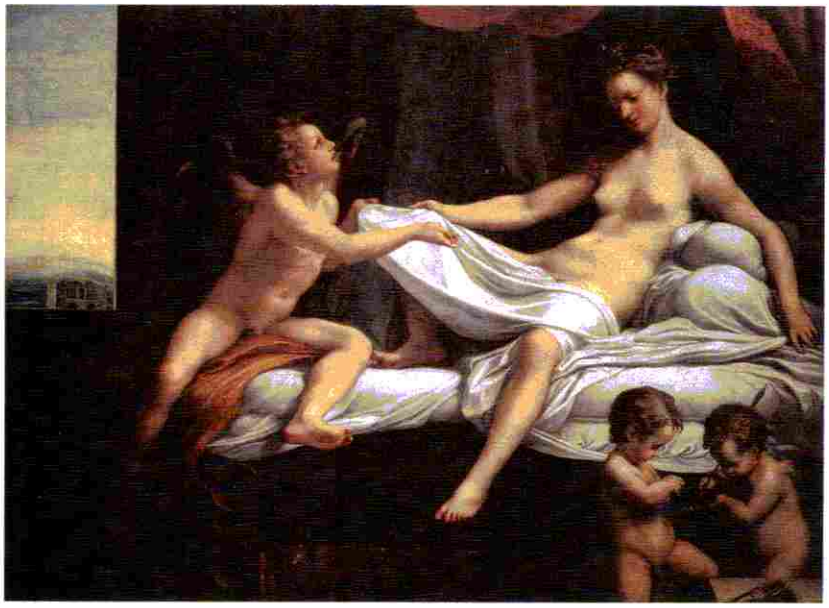
Se compararmos diversas Vênus, percebemos que em torno ao corpo feminino que se mostra desnudo desenrola-se um discurso antes complexo. A Vênus de Baldung-Grien, com sua carnação branca e sensual que se destaca na obscuridade do fundo, alude de forma evidente a uma Beleza física e material, que a imperfeição das formas (em relação aos cânones clássicos) torna ainda mais realista. Mesmo sitiada pela Morte às suas costas, esta Vênus anuncia uma mulher renascentista que sabe cuidar e mostrar sem reticências o próprio corpo. Fugidios e indecifráveis são, ao contrário, os rostos femininos de Leonardo: é possível percebê-lo claramente na *Dama com arminho*, onde se mostra propositalmente ambíguo o simbolismo dos dedos femininos, inaturalmente longos, que acariciam o animal. E não parece casual que o próprio Leonardo, justamente num retrato feminino, escolha a liberdade das proporções e a verossimilhança do animal; o caráter esquivo e indecifrável da natureza feminina, que irá se expressar no conceito de "graça", remete até mesmo ao problema teórico, típico (mas não exclusivo) da pintura maneirista, das condições de construção de uma imagem no interior de um espaço.



Hans Baldung-Grien,
As três idades da mulher e a morte,
1510.
Viena, Kunsthistorisches Museum

em face
Ticiano Vecellio,
Flora,
1515-1517.
Florença, Galleria degli Uffizi



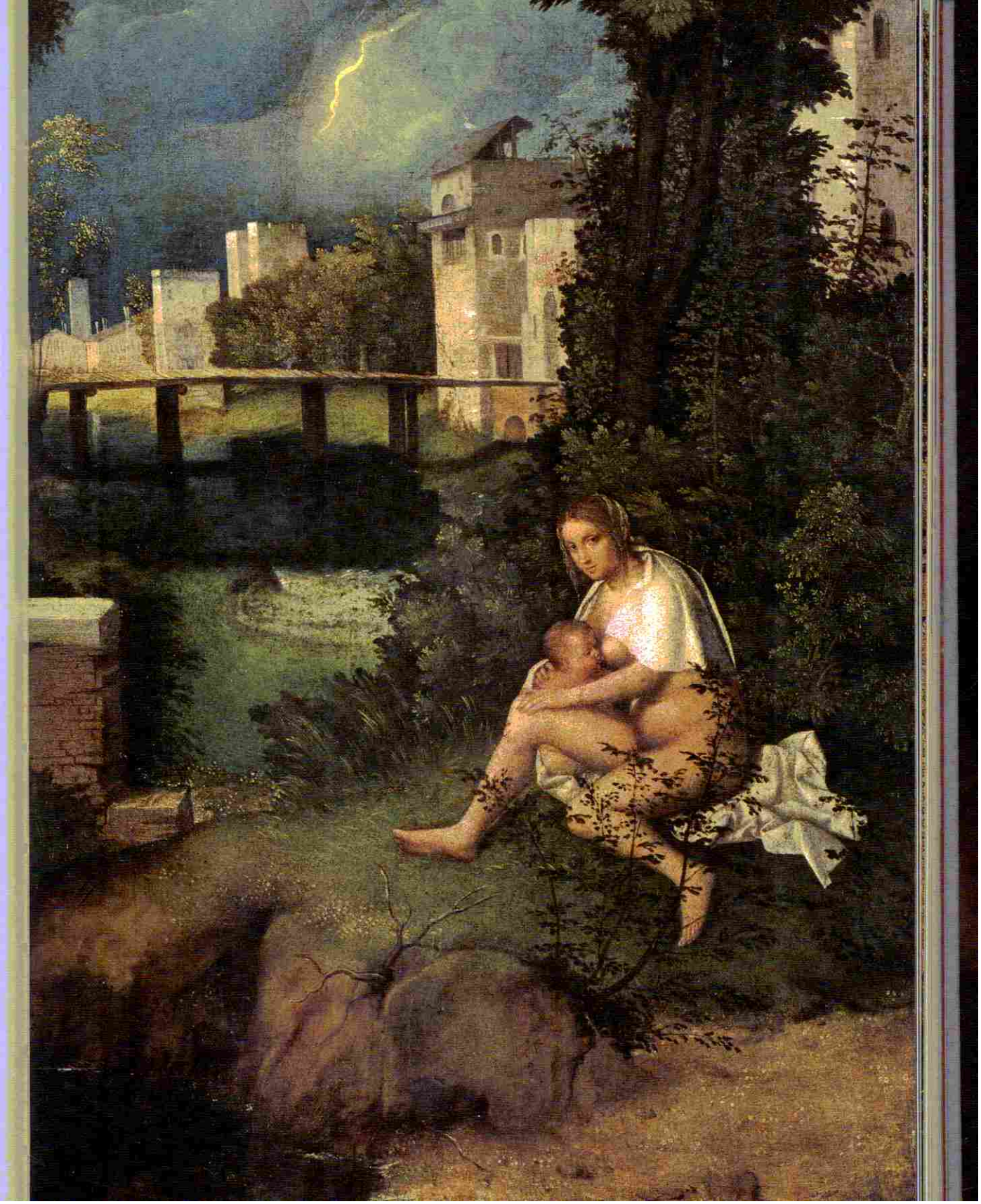


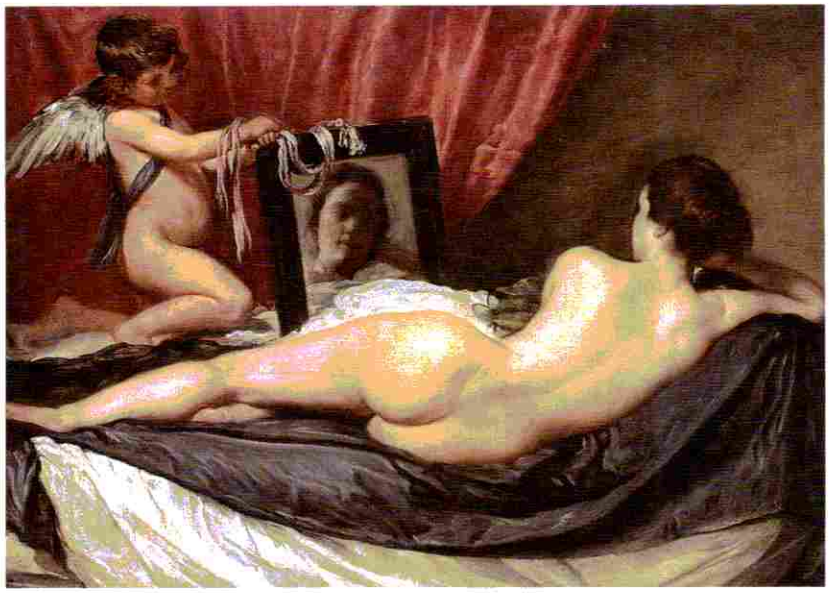
Correggio,
Danae,
1530-1531.
Roma, Galleria Borghese

em face
Giorgione,
A tempestade,
1507.
Veneza, Galleria
dell'Accademia

A mulher renascentista usa a arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira (é uma arte requintada, sobretudo em Veneza), tingindo-a de um louro que muitas vezes tende ao ruivo. Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives, que também são objetos criados segundo cânones de harmonia, proporção e decoro. O Renascimento é um período de empreendimento e atividade para a mulher, que na vida de corte dita leis na moda e adequa-se ao fausto imperante, sem esquecer, no entanto, de cultivar a própria mente, participante ativa das belas artes e com capacidades discursivas, filosóficas e polêmicas.

Domenichino,
A caça de Diana,
1616-1617.
Roma, Galleria Borghese





Diego Velázquez,
Vênus no espelho,
1650.
Londres, National Gallery

Mais tarde, o corpo da mulher, que se mostra, serve de contraponto à expressão privada, intensa, quase egoísta dos rostos, de decifração psicológica nada fácil e por vezes propositalmente misteriosa: eis a *Vênus de Urbino* de Ticiano (cf. Capítulo VII), ou a mulher de *A tempestade*, de Giorgione.
A Vênus de Velázquez nos aparece de costas, seu rosto é apenas entrevisto num reflexo, no interior do espelho. A artificiosidade do espaço e o caráter fugidio da Beleza feminina ainda serão encontrados nos séculos sucessivos nas mulheres de Fragonard, nas quais o caráter onírico da Beleza já prenuncia a extrema liberdade da pintura moderna: se não existem vínculos objetivos para a representação da Beleza, por que não colocar uma bela nudez em um convescote burguês na relva?

Jean-Honoré Fragonard,
A camisa despida,
1760.
Paris, Musée du Louvre

em face
Édouard Manet,
Le Déjeuner sur l'herbe,
1863.
Paris, Musée d'Orsay

2. ... e os heróis

Mas também o corpo masculino é atravessado por esses problemas, e é ao mesmo tempo sua comprovação. O homem renascentista coloca-se no centro do mundo e quer ser representado em toda a sua orgulhosa potência, não separada de certa dureza: Piero della Francesca pinta no rosto de Frederico de Montefeltro a expressão de um homem que sabe exatamente o que quer.
As formas do corpo não escondem a força nem os efeitos do prazer; o homem de poder, gordo e maciço, quando não musculoso, porta e ostenta os sinais do poder que exerce. Com certeza não são esbeltos Ludovico, o Mouro, Alexandre Borgia (que goza fama de objeto de desejo das mulheres de seu tempo), Lourenço, o Magnífico, e Henrique VIII.
E se Francisco I, da França, no retrato de Jean Clouet, dissimula sob vestes amplas a sua esbeltez *demodé*, sua amante, a Ferronière, retratada por Leonardo, enriquece a galeria dos olhares femininos indecifráveis e esquivos.

Hans Holbein, o Jovem, *Henrique VIII*, 1540. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Agnolo Bronzino, *Lorenzo de Medici*, Florença, Galleria degli Uffizi

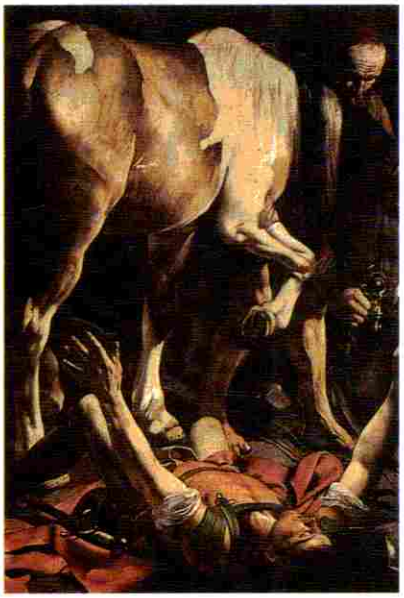
em face
Piero della Francesca, *Retrato de Frederico de Montefeltro*, 1465. Florença, Galleria degli Uffizi

em face
Jean Clouet,
Retrato de Francisco I,
1525-1530.
Paris, Musée du Louvre

Leonardo da Vinci,
La Belle Ferronière,
1490-1495.
Paris, Musée du Louvre

Andrea Verrocchio, *Monumento a Bartolomeu Colleoni*, 1479-1488. Veneza, Campo SS. Giovanni e Paolo

Caravaggio, *Conversão de São Paulo*, 1601. Roma, Igreja de Santa Maria del Popolo



em face
Pieter Bruegel, o Jovem, *Banquete nupcial*, 1568. Viena, Kunsthistorisches Museum

Enquanto a teoria estética consolida-se com as regras da proporção e simetria do corpo, os homens poderosos da época são uma violação vivente dessas leis: também a figura masculina serve para exaltar a liberdade do pintor em relação aos cânones clássicos.

Consideremos a estátua de Bartolomeu Colleoni, de Verrocchio: imponente no físico, frio e seguro de si na expressão, o *condottiero* firma-se solidamente sobre sua montadura, em homenagem a uma iconografia clássica que mostra o homem dominando cavalos, cães ou falcões (ou leões, como nos numerosos retratos de São Jerônimo), enquanto a maior variedade de animais que acompanham a mulher (do coelho da *Madona com o coelho*, de Ticiano, ao arminho; do pintassilgo ao cão de companhia de *As meninas* de Velázquez) alude à sua docilidade e outras vezes à sua impenetrável ambigüidade.

Todavia, quando a pintura se libera do respeito pelo traço e pela iconografia clássicos, o homem pode ser ruinosamente derrubado do cavalo, assumindo ares realistas ou mesmo francamente popularescos, como no São Paulo de Caravaggio. Em Bruegel, por fim, outro grande pintor do corpo pobre, de camponês, cuja Beleza formal é sufocada pelas asperezas da vida material, os animais perdem validade simbólica para encarnar as figuras dos provérbios populares dos campos flamengos.

3. A Beleza prática...

É indubitável que nessa passagem enxertam-se os acontecimentos históricos da Reforma e, mais geralmente, da mudança dos costumes entre os séculos XVI e XVII. Assistimos a uma transformação progressiva da imagem feminina: a mulher volta a se vestir e torna-se dona-de-casa, educadora, administradora. Por exemplo, da Beleza sensual triunfante passa-se à rígida Jane Seymour, terceira mulher de Henrique VIII: os retratos pintam-na com os lábios estreitos e o rosto de uma hábil dona-de-casa, sem traços passionais, como, aliás, muitas mulheres de Dürer.

Johannes Vermeer,
A leiteira,
1658-1660.
Amsterdã,
Rijksmuseum

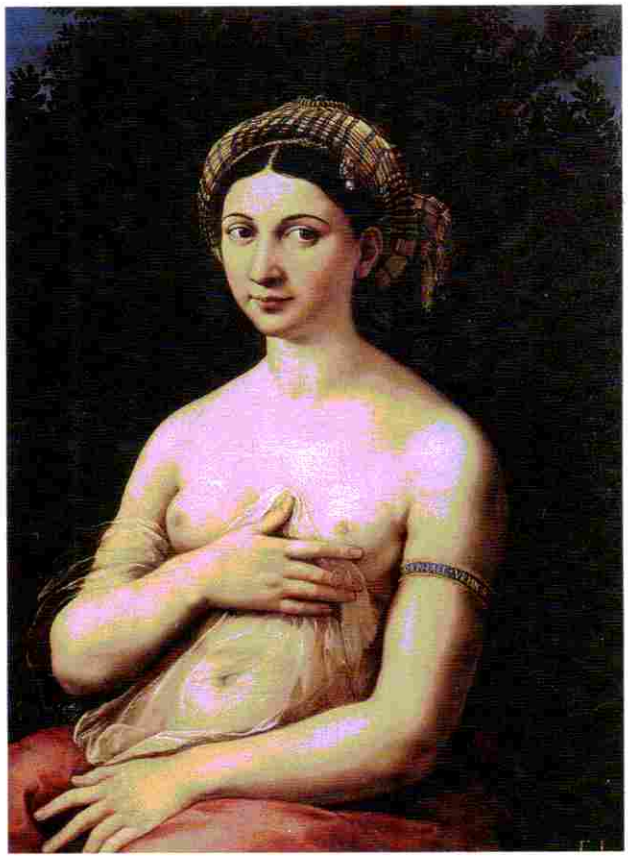
em face
Hans Holbein, o Jovem
Retrato de Jane Seymour,
1536.
Haia, Mauritshuis

Jan Steen,
O refeitório das crianças,
c. 1660.
Berlim, Staatliche Museum

Não obstante, é justamente na parte holandesa de Flandres, submetida à tensão dupla e contraditória da rígida moral calvinista e do costume burguês laico e emancipado, que se geram novos tipos humanos, nos quais a Beleza se une ao útil e ao prático. Também na linguagem popular, *Schoon* exprime tanto a Beleza (de uma paisagem ou de um céu estrelado), quanto a "limpeza" concreta (de uma casa ou de um utensílio).
Nos mosaicos de Cats, orientados para um sentido prático e cotidiano, ou nos ambientes das pinturas de Steen, onde o interior doméstico é indistinguível do interior de uma pousada, vê-se bem como uma cultura orientada para o "constrangimento da abundância" mostra mulheres que podem ser sensuais e tentadoras, porém sem faltar ao papel de donas-de-casa eficientes, ao mesmo tempo que a elegância simples e despida da roupa masculina remete à necessidade de não ter de lidar com ouropéis que poderiam atrapalhar na hora de correr para reparar, por exemplo, um dique repentinamente rompido.

4. ... e a Beleza sensual

A Beleza holandesa, em suma, é livremente prática, assim como aquela que se exprime na corte do Rei Sol, com Rubens, é livremente sensual. Livre dos dramas do século (Rubens pinta durante a Guerra dos Trinta Anos) e das imposições morais da Contra-Reforma, a mulher de Rubens (como Hélène Fourment, sua juveníssima segunda mulher) exprime uma Beleza sem significados recônditos, alegre por existir e mostrar-se.
Por outro lado, o *Auto-retrato* do pintor, em uma pose tipicamente inspirada nos grandes retratos de Ticiano (*O jovem inglês*), afasta-se do modelo pela



Rafael Sanzio,
Retrato de jovem mulher. A fornarina,
1540-1545.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

páginas seguintes

Peter Paul Rubens,
Hélène Fourment como Afrodite,
1630.
Viena, Kunsthistorisches Museum

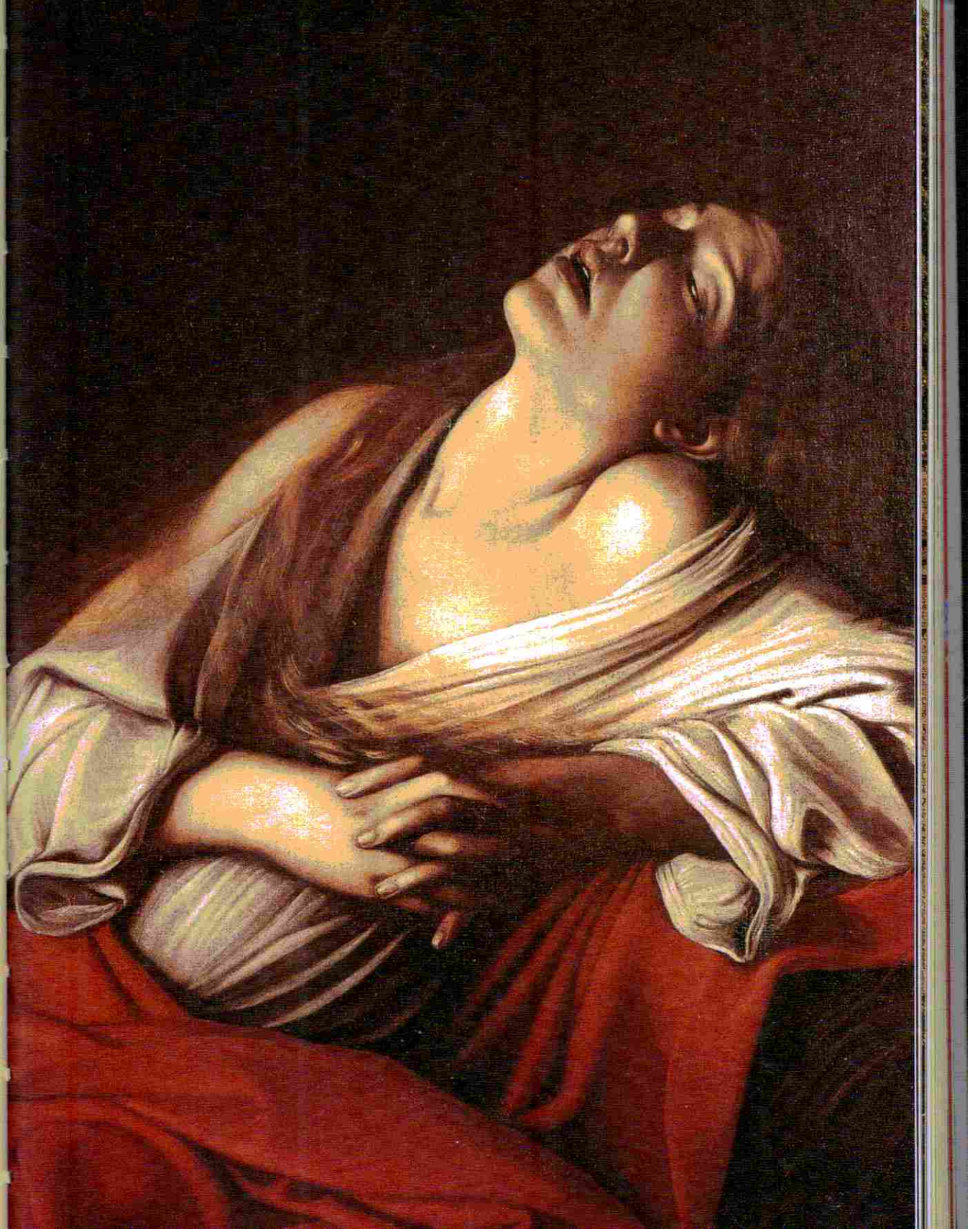
Peter Paul Rubens,
Auto-retrato com Isabella Brandt,
1609-1610,
detalhe.
Munique, Alte Pinakothek

consciência serena do rosto, que parece querer expressar-se a si mesmo e nada mais, desprovido da intensa espiritualidade de certos personagens de Rembrandt ou do olhar agudo e penetrante de Ticiano.
O mundo da Corte avia-se assim para a dissolução naquela espiral de danças galantes que veremos no século seguinte com Watteau; a dissolução da Beleza clássica nas formas do maneirismo e do barroco, ou do realismo caravagista e flamengo, já acena com os sinais de outras formas de expressão da Beleza: o sonho, o estupor, a inquietude.

Caravaggio,
Santa Maria Madalena,
1606.
Roma,
coleção particular

Uma graciosa e sacra Beleza
Baldesar Castiglione
Troféu da vitória da alma, 1513-1518
O cortesão, IV, 59
Portanto, muito se louva o mundo, além das outras coisas, dizendo-se que é belo. Louva-se dizendo: belo céu, bela terra, belo mar, belos rios, belas aldeias, belas matas, árvores, jardins; belas cidades, belos templos, casas, exércitos. Em suma, esta graciosa e sacra Beleza é para cada coisa um ornamento supremo. Pode-se dizer que o bom e o belo são, de algum modo, uma mesma coisa, sobretudo nos corpos humanos, de cuja beleza a mais próxima causa eu considero que seja a Beleza da alma que, como partícipe da verdadeira Beleza divina, ilustra e faz belo tudo o que toca, especialmente se o corpo no qual habita não é de matéria tão vil que a impeça de imprimir-lhe a sua qualidade. Porém, a Beleza é o verdadeiro troféu da vitória da alma quando ela, junto com a virtude divina, domina a natureza material e vence com sua luz as trevas do corpo. Não se deve, portanto, dizer que a Beleza faz as mulheres soberbas ou cruéis, embora assim o pareça para o senhor Morello; nem se devem imputar às belas mulheres aquelas inimizades, mortes, destruições, das quais a causa são os apetites imoderados dos homens. Não negarei, porém, que no mundo é possível encontrar belas mulheres impudicícias, mas não é que a Beleza as incline à impudícia; dela as afasta, aliás, e induz para o caminho dos costumes virtuosos, pela conexão que a Beleza tem com a bondade. Mas por vezes a má educação, os estímulos incessantes dos amantes, os presentes, a pobreza, a esperança, os enganos, o temor e mil outras causas vencem a constância das belas e boas mulheres. E em razão dessas causas ou de outras semelhantes, também os belos homens podem se tornar celerados.

Uma Beleza sobre-humana
Miguel de Cervantes
Dom Quixote de la Mancha, livro I, Capítulo XIII, 1605-1615
Aqui deu um grande suspiro D. Quixote, e disse:
– Não poderei afirmar se a doce minha inimiga gosta ou não de que o mundo saiba que a sirvo. Só sei dizer, respondendo ao que com tanto comedimento se me pede, que seu nome é Dulcinéia; sua pátria, El Toboso, um lugar de La Mancha; sua qualidade há de ser pelo menos de princesa, pois é rainha e senhora minha; sua formosura, sobre-humana, pois nela vêm-se fazer verdadeiros todos os impossíveis e quiméricos atributos de beleza que os poetas dão às suas damas: que seus cabelos são ouro, sua fronte, campos elísios, suas sobrancelhas, arcos-celestes, seus olhos, sóis, suas faces, rosas, seus lábios, corais, pérolas, seus dentes, alabastro, seu colo, mármore, seu peito, marfim, suas mãos, sua brancura, neve, e as partes que da vista humana a honestidade encobriu são tais, segundo penso e entendo, que só a discreta consideração pode encarecê-las, jamais compará-las.



Capítulo IX

Da graça à Beleza inquieta

1. Para uma Beleza subjetiva e múltipla

No Renascimento chega a um alto grau de perfeição a chamada "Grande Teoria", segundo a qual a Beleza consiste na proporção das partes. Ao mesmo tempo, porém, assistimos ao surgimento na mentalidade e na cultura renascentistas de forças centrífugas que empurram em direção a uma Beleza inquieta, informe, surpreendente. Trata-se de um movimento dinâmico, que só para fins expositivos pode ser remetido a categorias acadêmicas como Classicismo, Maneirismo, Barroco, Rococó. É preciso, acima de tudo, deixar evidente o caráter fluido e dinâmico de um processo cultural que atravessa tanto as artes quanto a sociedade, e que apenas por alguns breves instantes, e muitas vezes só em aparência, cristaliza-se em figuras determinadas e nitidamente definidas. E o que se vê, então, é a "maneira" renascentista desaguando no Maneirismo; o progresso das ciências matematizantes, com as quais o Renascimento relançara a Grande Teoria, levando à descoberta de

Caravaggio, *Cabeça de Medusa*, c. 1581. Florença, Galleria degli Uffizi

em face Agnolo Bronzino, *Retrato de Lucrezia Panciatichi*, c. 1540. Florença, Galleria degli Uffizi

Hans Holbein, o Jovem, *Os embaixadores*, com crânio anamórfico embaixo no centro, 1533. Londres, National Gallery

harmonias mais complexas e inquietantes; a dedicação ao saber se exprimindo não na tranqüilidade do espírito, mas em seu aspecto sombrio e melancólico; o progresso da ciência tirando o homem do centro do mundo e deslocando-o para um ponto periférico qualquer da Criação. Mas tudo isso não é tão surpreendente. Do ponto de vista social, o Renascimento é, pela natureza das forças que o agitam, incapaz de aquietar-se em um equilíbrio que não seja provisório: a imagem da cidade ideal, da nova Atenas, é corroída em seu interior por fatores que levarão à catástrofe política da Itália e à sua ruína econômica. No interior desse processo, não mudam nem a figura do artista nem a composição social do público, mas ambos são invadidos por um senso de inquietude que se reflete em todos os aspectos da vida, materiais e espirituais. O mesmo acontece no campo filosófico e artístico. O tema da **Graça**, ligado àquele da Beleza – "a beleza nada mais é que uma graça que nasce de proporção e conveniência, e de harmonia entre as coisas", escreve Bembo –, abre caminho para concessões subjetivas e particulares do Belo.

Formosura jamais vista
Pietro Bembo
Rimas, V, 1522
Crina de ouro crespo e alambra tersa e pura,
que à brisa, sobre a neve, paira e ondeja,
olhar sutil que como o sol dardeja
de fazer dia sereno a noite escura,
riso que aquieta a rude pena, e dura,
rubis e perlas onde falar é mister
tão doce que outro bem a alma não quer,
mão de marfim que vos toma e tortura,
cantar que ecoa a harmonia divina,
seio maduro na mais tenra idade,
formosura jamais vista entre nós,
beleza excelsa e suma honestidade,
centelha do meu fogo, vejo em vós
graças que a bem poucas
o amplo céu destina.

A graça
Agnolo Firenzuola (século XVI)
Das belezas das mulheres
E por isso, como dissemos antes, vemos muitas vezes um rosto cujas partes não se harmonizam segundo as medidas usuais da Beleza, irradiar igualmente aquele esplendor da graça de que falamos (como a Modestina que, se não é tão grande e tão proporcionada como se mostrou, não deixa de ter naquele seu rostinho uma grandíssima graça que a todos encanta). Donde, ao contrário, pode se ver uma com feições proporcionadas, que poderia ser merecidamente considerada bela por todos, mas que nem por isso deixará de ter um certo vício, como a irmã de Dona Ancilia. Porém, somos forçados a crer que esse esplendor nasce de uma oculta proporção e de uma medida que não está em nossos livros, que nós não conhecemos, aliás, nem sequer imaginamos e que é, como se costuma dizer das coisas que não se consegue exprimir, um não sei quê. Dizer que se trata de um raio de amor ou outras quintessências, embora doutas, sutis e engenhosas, não sustenta a verdade. Chama-se graça porque torna grata, isto é, cara, aquela em quem resplandece esse raio, na qual essa oculta proporção se difunde: como fazem outrossim as graças rendidas por um benefício recebido, que tornam grato e caro aquele que as rende. E isso é quanto eu posso e quero no momento refletir; pois, se mais quereis saber, observai os olhos daquela clara luz que com seu belíssimo olhar ilumina cada peregrino engenho que o esplendor da graça vai buscando.

A justa Beleza feminina
Baldesar Castiglione
O cortesão, I, 40, 1513-1518
Já perceberam o quanto uma mulher que, embora use pintura, o faça com tanta parcimônia e tão pouco que quem a vê fica em dúvida se ela estaria pintada ou não, tem mais graça do que uma outra que, de tão emplastrada, parece ter no rosto uma máscara e não ousa nem rir por medo que se rache, nem muda nunca de cor, exceto quando se veste de manhã, e que pelo resto do dia fica como uma estátua de madeira imóvel, mostrando-se apenas à luz de tochas ou em lugar escuro, assim como os mercadores mostram os seus panos? Quanto agrada mais que todas as outras uma mulher, decerto não feia, na qual se veja claramente que não tem coisa alguma sobre o rosto e que, embora não seja tão branca nem tão vermelha, mostre sua cor natural um pouco pálida e às vezes, por vergonha ou algum outro acidente, tinja-se de um rubor ingênuo, com os cabelos ao acaso, desordenados e malcompostos, e com gestos simples e naturais, sem mostrar indústria ou estudo do ser bela? Esta é aquela desprezada pureza gratíssima aos olhos e às almas humanas, que sempre temem ser enganados pela arte. Agradam muito em uma mulher os belos dentes, pois não sendo tão descobertos como o rosto, mas estando escondidos a maior parte do tempo, pode-se acreditar que não recebam tantos cuidados para se tornarem belos quanto o rosto; pois alguém que risse sem propósito e somente para mostrá-los, revelaria a arte, e pareceria desgraciosíssimo aos olhos de todos, como o Egnazio catuliano. O mesmo se dá com as mãos: se são delicadas e belas, mostradas nuas quando fosse necessário usá-las e não para mostrar sua beleza, deixam de si grandíssimo desejo e maximamente se revestidas por luvas, pois parece que quem as recobre não cuida e não dá muita importância a que sejam vistas e as tem assim belas por natureza e não por estudo ou alguma diligência.
E já atentaram alguma vez na rua, quando uma mulher, dirigindo-se para a igreja ou para outro lugar, ou brincando, ou ainda por uma causa qualquer, ergue a roupa sem querer, justo aquele tanto que deixa entrever um pé ou um pouquinho de perna? Não lhes parece que tenha uma grandíssima graça vê-la com uma disposição graciosa e discreta com seus sapatinhos de veludo e meias limpas? Por certo a mim isso me agrada muito e acho que a todos, pois todos acreditam que o capricho em parte tão escondida e tão raramente vista seja antes próprio e natural naquela mulher do que forçado, e que ela com isso não pretende ganhar louvor algum.

O descaso
Baldesar Castiglione
O cortesão, I, 26, 1513-1518
Mas tendo eu muitas vezes refletido comigo mesmo sobre a origem de tal graça, deixando de lado aqueles que das estrelas a recebem, encontrei uma regra universalíssima, que a esse respeito me parece valer em todas as coisas humanas que acontecem e significar mais que qualquer outra, ou seja: fugir o quanto se pode, e como do mais escarpado e perigoso rochedo, da afetação e, talvez para dizer uma palavra nova, usar em tudo um certo descaso que esconda a arte e demonstre que o que se faz ou se diz é feito sem esforço e quase sem pensar.

2. O Maneirismo

Dinâmicas desse tipo animam também a relação contraditória dos maneiristas com o classicismo: a inquietude do artista, imprensado entre a impossibilidade de rejeitar o patrimônio artístico da geração precedente e o sentido de estraneidade em relação ao mundo renascentista, o leva a escavar a partir do interior as formas apenas estabilizadas segundo os cânones "clássicos" e que acabam por se dissolver como a crista de uma onda que arrebenta espalhando espuma em mil direções. A violação do

Giorgione,
Duplo retrato,
1508.
Roma,
Palazzo Venezia

em face
Albrecht Dürer,
Auto-retrato com peliça,
1500.
Munique,
Alte Pinakothek

1500
AD
Albertus Durerus Noricus
ipsum me proprijs sic effin-
gebam coloribus aetatis
anno XXVIII.

Parmigianino,
Auto-retrato ao espelho,
c. 1522.
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

cânone, presente já no artista clássico por antonomásia, Rafael; os rostos inquietos dos pintores que se auto-retratam, como Dürer e Parmigianino, são claras demonstrações disso. Imitando na aparência os modelos da Beleza clássica, os maneiristas dissolvem suas regras. A Beleza clássica é percebida como vazia, desprovida de alma: a ela os maneiristas opõem uma espiritualização que, para fugir do vazio, se lança para o fantástico: suas figuras se movem no interior de um espaço irracional e deixam emergir uma dimensão onírica ou, em termos contemporâneos, "surreal".

A crítica – que já se manifestava no neoplatonismo renascentista, sobretudo com Michelangelo – às doutrinas que reconduziam o Belo às proporções tem sua desforra contra as belas proporções minuciosamente calculadas de Leonardo ou de Piero della Francesca: os maneiristas privilegiam as figuras com movimento, e em particular o S, figura serpentina que não se inscreve em círculos ou quadriláteros geométricos, mas remete antes a línguas de fogo.

É significativo que esta inovada postura em relação à matemática encontre, retrospectivamente, a origem de sua genealogia na *Melancolia* de Dürer. Calculabilidade e mensurabilidade deixam de ser critérios de objetividade e reduzem-se a simples instrumentos para realizar complicações progressivas (alterações de perspectiva, anamorfoses) das representações espaciais que concretizam uma suspensão da ordem proporcionada. Não é por acaso que apenas na Idade Moderna o Maneirismo tenha encontrado sua plena compreensão e valorização: privando-se o Belo dos critérios de medida, ordem e proporção, ele fica inevitavelmente sujeito a critérios de juízo subjetivos, indefinidos.

Um caso emblemático dessa tendência é a figura de Arcimboldi, artista considerado menor ou marginal na Itália, que conheceu sucesso e notoriedade na corte dos Habsburgo. Suas surpreendentes composições, seus retratos com rostos compostos por objetos, vegetais, frutos e assim por diante, espantam e divertem os espectadores. A Beleza de Arcimboldi é despida de qualquer aparência de classicidade e exprime-se através da surpresa, do inesperado e da argúcia.

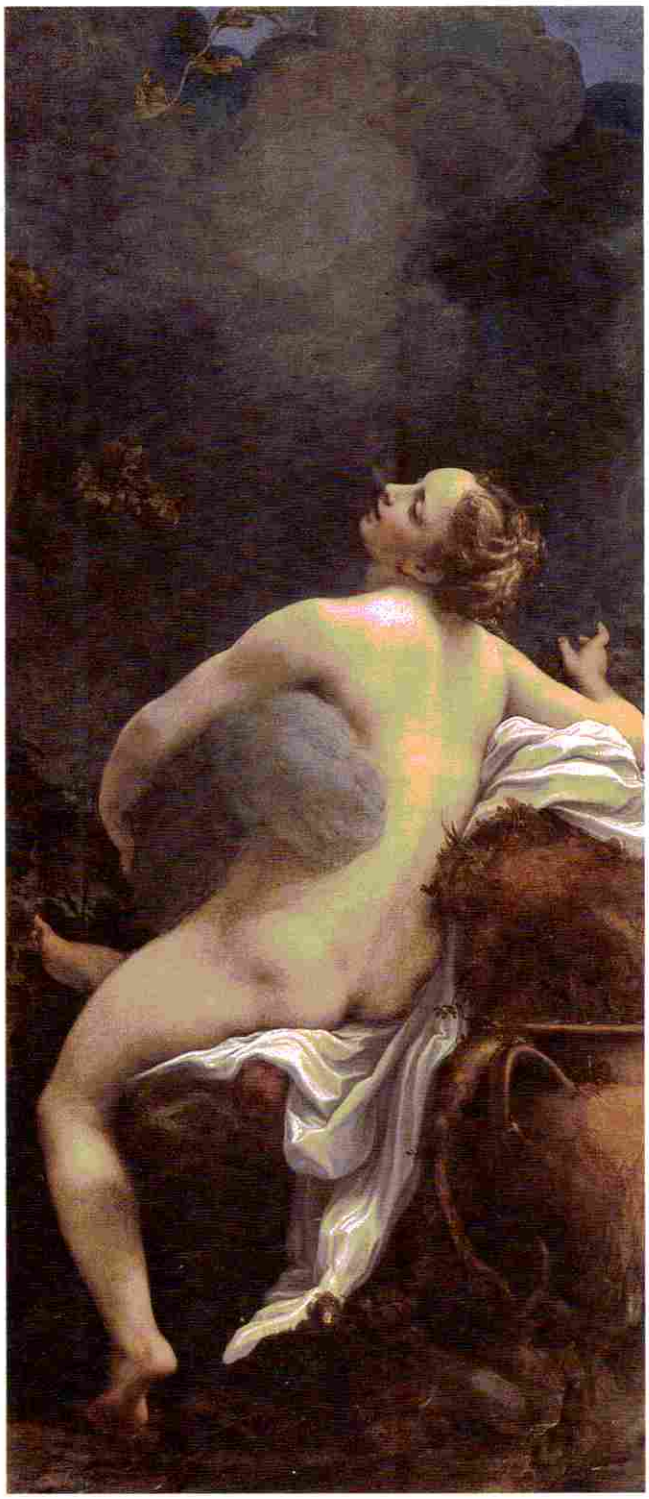
Giuseppe Arcimboldi,
O verão,
1585.
Paris, Musée
du Louvre

Arcimboldi demonstra que uma cenoura também pode ser bela, mas ao mesmo tempo retrata uma Beleza que não é bela em virtude de uma regra objetiva, mas apenas graças ao consenso do público, da "opinião pública" das cortes. Cai a distinção entre proporção e desproporção, entre forma e informe, visível e invisível: a representação do informe, do invisível e do vago transcende as oposições entre belo e feio, verdadeiro e falso.
A representação da Beleza cresce em complexidade, remete-se à imaginação, mais que ao intelecto, criando regras novas para si mesma.
A Beleza maneirista exprime uma **laceração do espírito** apenas velada: é uma Beleza refinada, culta e cosmopolita como a aristocracia que a aprecia e comissiona suas obras (enquanto o Barroco, ao contrário, mostrará traços mais populares e emotivos). Combate as regras severas do Renascimento, mas recusa o dinamismo solto das figuras barrocas; parece superficial, mas cultiva tal superficialidade com um estudo da anatomia e um aprofundamento da

relação com os antigos que vai além das tensões análogas do Renascimento: é, em suma, ao mesmo tempo aprofundamento e superação do Renascimento. Durante muito tempo acreditou-se que os maneiristas deviam estar confinados em um breve parêntese entre Renascimento e Barroco; hoje se reconhece que grande parte da era renascentista – desde a morte de Rafael em 1520, se não antes – foi maneirista.
Mais de um século depois, Madame de Lafayette fará reviver os sentimentos dessa época na história da princesa de Clèves.

Marcantonio Raimondi, *O feiticeiro*, 1518-1520. Florença, Gabinetto dei disegni e delle stampe

Laceração da alma
Madame de Lafayette
A princesa de Clèves, I-IV, 1678
Magnificência e galantaria jamais brilharam tanto na França como nos últimos anos do reinado de Henrique II. Este príncipe era gracioso, bem-apanhado e afetuoso; e embora sua paixão por Diana de Poitiers, duquesa de Valentinois, tivesse começado há mais de vinte anos, não era menos violenta nem deixava de dar provas manifestas.
Fazia dos exercícios corporais uma de suas maiores ocupações, por triunfar em todos eles. Havia diariamente caçadas e jogos de péla, danças figuradas, jogos de argolinha ou divertimentos semelhantes. As cores e as divisas da senhora de Valentinois surgiam em toda parte, e ela própria aparecia com adornos que seriam mais adequados à senhorita de La Marck, a neta, já em idade de casar.
A presença da rainha abonava a sua. Essa princesa era bela, mesmo tendo ultrapassado a primeira juventude. Amava a grandeza, a magnificência e os prazeres. O rei a desposara quando era ainda duque de Orleans, e era precedido pelo delfim, que morreu em Tournom, príncipe cujo nascimento e grandes qualidades se destinavam a preencher dignamente o lugar do rei Francisco I, seu pai.
[...]
No dia seguinte ela foi escolher jóias na casa de um italiano, que as negociava em grande escala. Esse homem viera de Florença com a rainha e enriquecera de tal forma que sua residência parecia mais de fidalgo do que de comerciante. Quando ela estava ali, apareceu o príncipe de Clèves, que ficou tão surpreendido com sua beleza que não pôde esconder a emoção. A senhorita de Chartres corou ao perceber o espanto por ela provocado. Recompôs-se, no entanto, sem dar maior atenção às ações do príncipe do que as regras de civilidade diante de um homem de tão boa aparência. O senhor de Clèves contemplava-a com êxtase, sem atinar quem era a bela pessoa que não conhecia. Pelo ar e por tudo que dizia respeito a ela, intuiu-lhe uma grande distinção.
A juventude fazia crer que era solteira, mas, não vendo a mãe e sendo ela chamada de senhora pelo italiano, não sabia o que pensar e a fitava sempre com enleio. Percebeu que seus olhares a embaraçavam, ao contrário da maioria das pessoas jovens, que sentem prazer com o efeito de sua beleza. Pareceu-lhe até que era a causa da impaciência dela em sair, o que com efeito aconteceu logo. O senhor de Clèves se consolou de perdê-la de vista com a esperança de saber quem era. Mas ficou surpreendido ao perceber que os outros também não a conheciam.
Impressionou-se tanto com a beleza e a



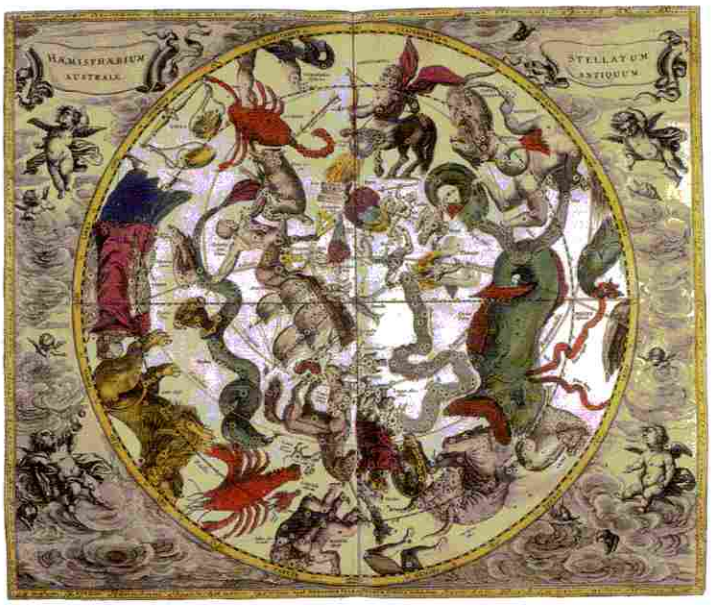
Correggio,
Io,
1530.
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

modéstia de suas ações que se pode dizer que concebeu por ela desde então uma paixão e uma estima extraordinárias.
À noite foi à casa da princesa irmã do rei. [...] O fidalgo, idôneo para aquele encargo, desempenhou-se com a competência imaginável. Seguiu o duque até uma aldeia a três quilômetros de Coulommiers, onde ele parou, seguramente para aguardar o anoitecer. Não o imitou. Ultrapassou a aldeia, entrando na floresta, no lugar onde presumia que o senhor de Nemours ia passar. Não se enganou. Ao anoitecer, ouviu passos e, ainda que estivesse escuro, reconheceu com facilidade o senhor de Nemours. Viu-o dar a volta ao jardim, como se para se certificar se havia alguém e para escolher o lugar por onde poderia passar com mais facilidade. As paliçadas eram altas e reforçadas. O senhor de Nemours, no entanto, conseguiu subi-las e, uma vez no jardim, descobriu com facilidade onde estava a senhora de Clèves. Viu muitas luzes na sala e as janelas abertas. Deslizando ao longo das paliçadas, aproximou-se com perturbação e emoção fáceis de imaginar. Postou-se atrás de uma das janelas, que serviam de portas, para ver o que a senhora de Clèves fazia. Notou que ela estava sozinha e tão admiravelmente bela que mal pôde conter a agitação que lhe proporcionava a visão. Fazia calor, e ela nada tinha na cabeça e no pescoço, além dos cabelos frouxamente atados. Reclinava-se num leito de repouso, com uma mesa diante de si, onde havia vários cestos com fitas. Escolheu algumas, e o senhor de Nemours notou que eram das mesmas cores que ele usara no torneio. Fazia laços numa bengala indiana, que o próprio duque usara há algum tempo e dera à irmã, que a repassara à senhora de Clèves, que não dera a entender que sabia ser do senhor de Nemours. Terminado o trabalho, com graça e doçura que refletiam no rosto os sentimentos que alimentava no coração, ela apanhou um candelabro e se dirigiu para perto de uma mesa em frente ao quadro do cerco de Metz, onde o senhor de Nemours estava retratado. Sentou-se e se pôs a fitar o quadro com um devaneio que só a paixão pode proporcionar. Impossível exprimir o que o senhor de Nemours sentia naquele momento. Ver, em plena noite, no mais belo lugar do mundo, uma pessoa que ele adorava, e vê-la sem ela saber que estava sendo vista, ocupada em coisas que lhe diziam respeito e à paixão que ela lhe escondia, eis o que jamais fora sentido ou imaginado por nenhum outro amante.
O príncipe estava tão concentrado na cena que permaneceu imóvel, sem pensar que o tempo era precioso. Quando se recompôs um pouco, imaginou que devia esperar para falar com ela quando fosse para o jardim. Pelo seu cálculo, lá era mais seguro, porque ela estaria mais afastada das criadas. Mas, vendo que a princesa permanecia na sala, ele resolveu entrar. Mas hesitou por um momento, por temor de desagradá-la e pelo medo de alterar o que havia de doçura naquele rosto e vê-lo se tornar severo e colérico. [...]
A senhora de Clèves virou-se e, seja porque tinha o espírito impregnado daquele príncipe ou porque havia no local luz suficiente para distingui-lo, acreditou reconhecê-lo e, sem hesitar, fugiu para a sala onde estavam suas criadas. Entrou com tanta perturbação que se sentiu obrigada, para disfarçar, a dizer que estava indisposta, e o disse também para distrair as pessoas e dar ao senhor de Nemours tempo de se retirar. Quando pôde refletir alguma coisa, pensou que se enganara e que se tratava de efeito de sua imaginação. Sabia que ele estava em Chambord e jamais imaginaria que ele empreendesse tamanha aventura. Várias vezes esteve por reentrar no jardim para ver se havia alguém. Talvez desejasse, embora temesse, encontrar ali o senhor de Nemours. Mas enfim a razão e a prudência se sobressaíram a todos os outros sentimentos, e ela achou que valia mais permanecer na dúvida do que correr o risco de se certificar. Custou a se decidir a sair do lugar onde pensava que o príncipe talvez estivesse próximo, e era quase dia quando retornou ao castelo. [...]
Jamais a paixão fora tão terna e tão violenta nesse príncipe. Moveu-se sob os salgueiros, ao longo de um riacho que corria por trás da casa em que escondera. Afastou-se o mais que pôde, para não ser visto ou ouvido por ninguém. Abandonou-se às agitações do amor e sentiu o coração tão premido que algumas lágrimas lhe afloraram aos olhos. Mas as lágrimas não eram provocadas apenas pela dor. Misturavam-se à doçura e ao encanto só encontrados no amor.

3. A crise do saber

De onde surge esta ânsia, então, essa inquietação, essa nova busca do novo? Se estendemos o olhar até os conhecimentos da época, podemos encontrar uma resposta geral na "ferida narcísica" infligida ao Ego humanista pela revolução copernicana e pelos desenvolvimentos sucessivos das ciências físicas e astronômicas. A desorientação que atinge o homem ao descobrir que perdera o centro do universo se faz acompanhar pelo ocaso das utopias humanistas e renascentistas em relação à possibilidade de edificar um mundo pacificado e harmonioso.

As crises políticas, as revoluções econômicas, as guerras do "século de ferro", o retorno da peste: tudo concorda para reforçar a descoberta de que o universo não foi criado em medida humana, e de que o homem não é nem seu artífice nem seu senhor. Paradoxalmente, é o enorme progresso do saber que produz a crise do próprio saber: a busca de uma Beleza cada vez mais complexa se faz acompanhar, por exemplo, pela descoberta de Kepler de que as leis celestes não seguem as simples harmonias clássicas, mas necessitam de complexidades sempre maiores.



Andreas Cellarius, *Harmonia macrocósmica*, Amsterdã, 1660

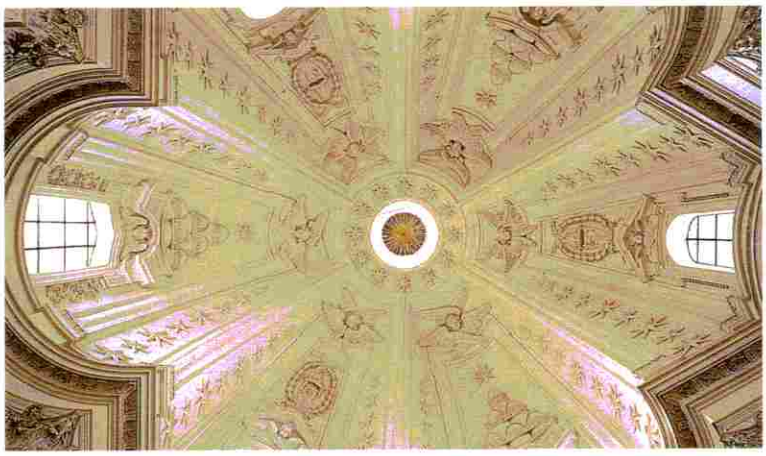
4. A melancolia

Emblema da época é, sem dúvida, a extraordinária *Melancolia I* de Dürer, na qual o caráter melancólico desposa a geometria. Uma época inteira parece separar esta representação daquela, harmoniosa e serena, do geômetra Euclides na *Escola de Atenas*: se o homem do Renascimento investigava o universo com os instrumentos das artes práticas, o homem barroco que se prenuncia indaga as bibliotecas e os livros e, melancólico, deixa cair os instrumentos, ou os tem, inoperantes, nas mãos.
A melancolia como destino do homem de estudo não é em si uma novidade: o tema já estava presente, embora de modos diversos, em Marsilio Ficino e Agrippa von Nettesheim. Original é, isso sim, a interpenetração entre *ars geometrica* e *homo melancolicus*, na qual a geometria adquire uma alma, e a melancolia, uma dimensão intelectual plena: é essa dupla atribuição que cria a Beleza melancólica atraindo para si, como um vórtice, os traços anteriores

Rafael Sanzio,
A escola de Atenas,
1510, detalhe.
Roma,
Stanze Vaticane

em face
Albrecht Dürer,
Melancolia I,
1514.
Florença,
Gabinetto dei disegni
e delle stampe

LENCOLIA



Francesco Borromini, interior da cúpula de Sant'Ivo na Sapienza, Roma, 1642-1662

Guarino Guarini, interior da cúpula da capela do Santo Sudário, no Domo de Turim, 1666-1681

de inquietação do espírito do Renascimento e se constituindo como ponto de origem do tipo humano barroco.

A passagem do Maneirismo ao Barroco não é tanto uma mudança de escola quanto uma expressão dessa dramatização da vida, estreitamente ligada à busca de novas expressões da beleza; o estupefaciente, o surpreendente, o aparentemente desproporcionado. Borromini pode maravilhar e surpreender, na igreja de *Sant'Ivo*, com uma estrutura insuspeitavelmente escondida no pátio interno do Palácio da Sapienza, realizando um contraste de estruturas côncavas e convexas que oculta a cúpula interna, e coroando o todo com uma ousadíssima e inesperada clarabóia em espiral.

Pouco depois, Guarini causa estupor em Turim, na capela do Santo Sudário, com uma cúpula que, graças a uma estrutura de hexágonos sobrepostos, se abre em uma estreia de doze pontas.

5. Agudeza, *Wit*, conceptismo...

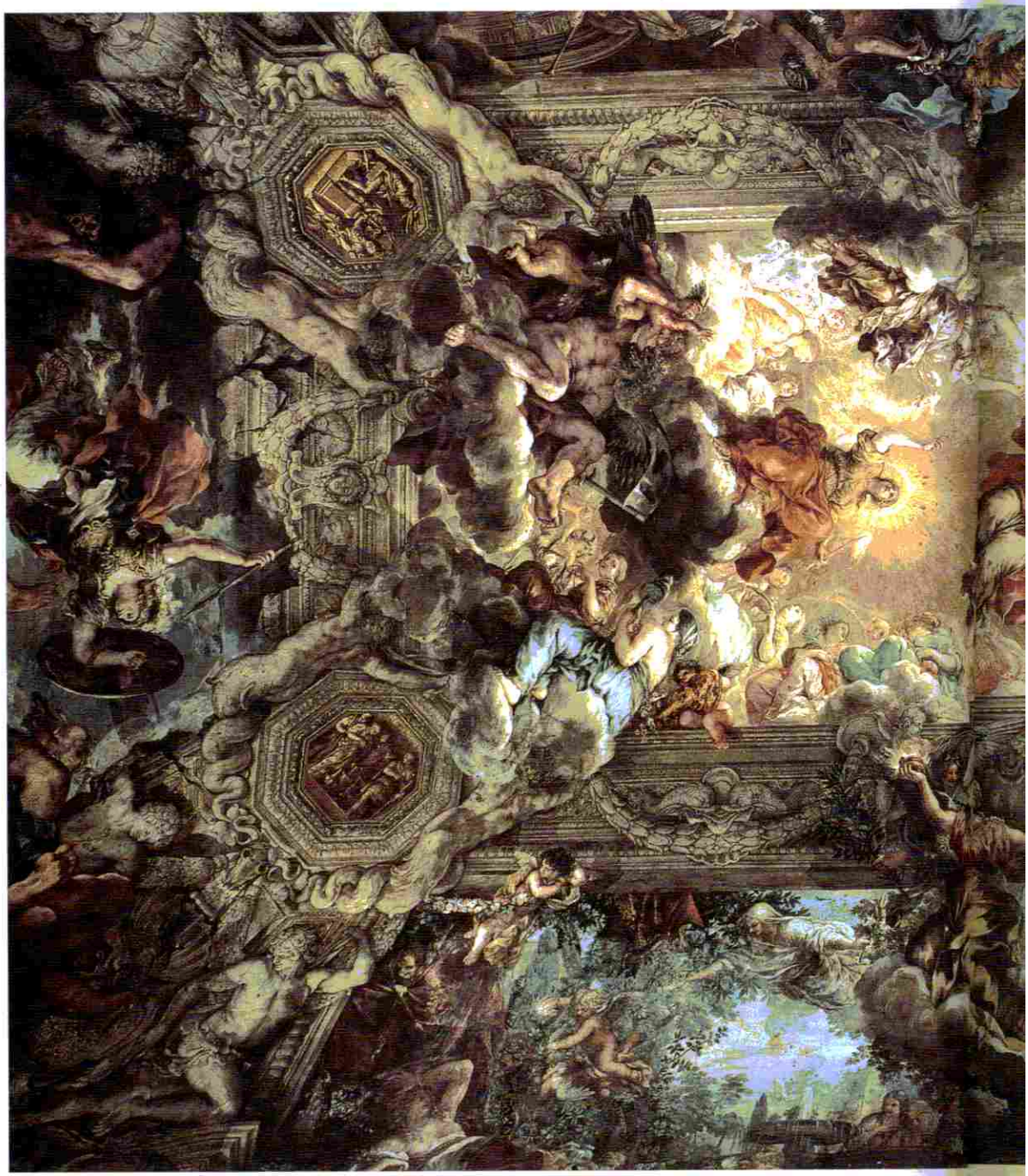
Um dos traços caracterizantes da mentalidade barroca é a combinação de imaginação exata e efeito surpreendente, que assume diversos nomes – agudeza, conceptismo, *Wit*, marinismo – e que encontra sua mais alta expressão em Gracián. Os programas escolásticos elaborados pelos jesuítas logo após o Concílio de Trento favoreceu essa nova forma de eloqüência: a *Ratio studiorum* de 1586 (renovada em 1599) previa, para o final do qüinqüênio de estudos pré-universitários, um biênio de retórica que assegurasse ao aluno uma perfeita eloqüência, voltada não apenas para a utilidade, mas também para a beleza da expressão. Os conceitos, mesmo não tendo forma própria, devem outrossim ter sutileza ou acuidade capaz de surpreender e penetrar a alma do ouvinte. A **agudeza** exige uma mente desperta, engenhosa, criativa, capaz de ver conexões com a facilidade do **engenho** invisíveis ao olho comum.

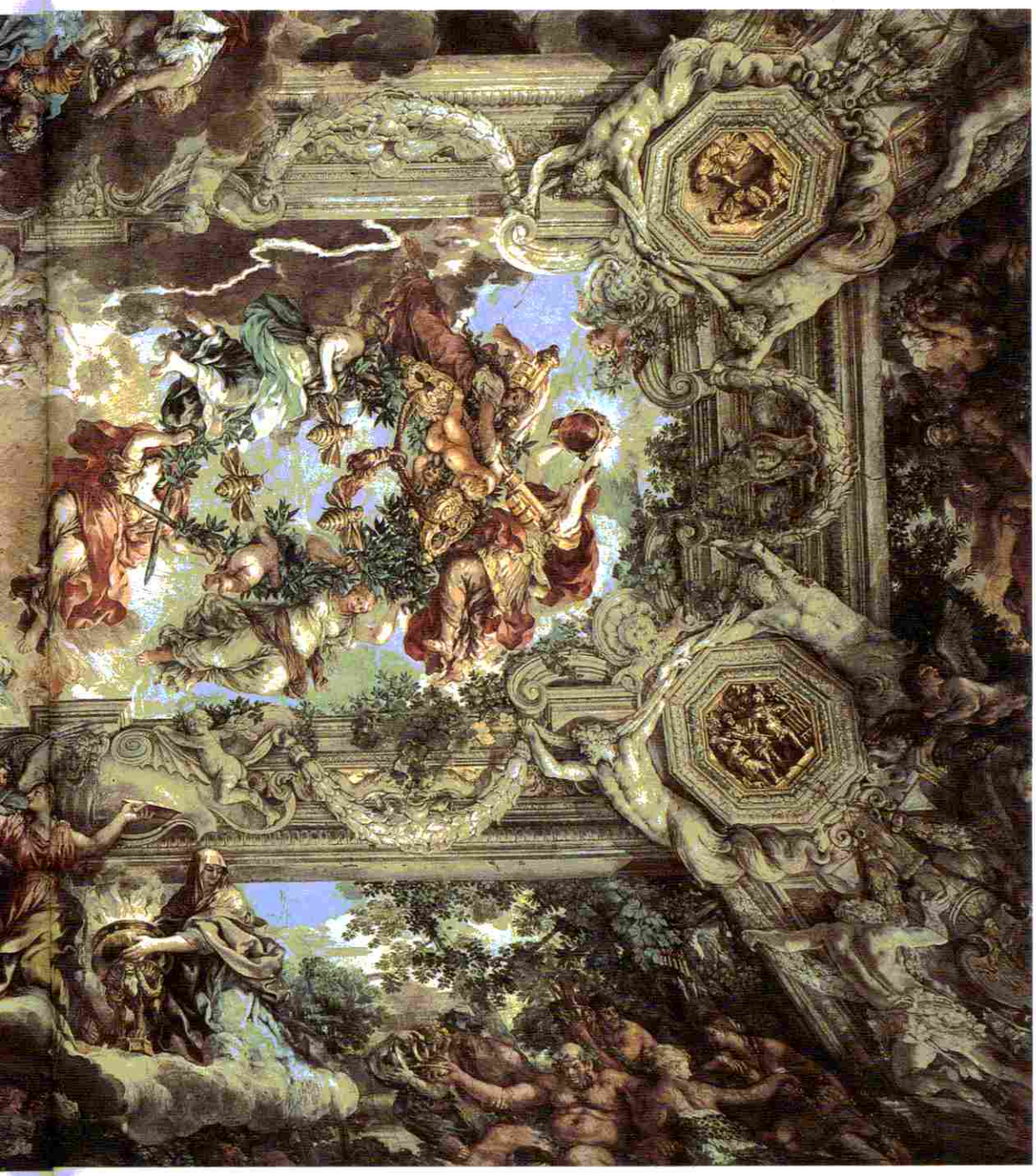
Assim, abrem-se para a Beleza conceitual espaços perceptivos completamente novos, ao mesmo tempo que a Beleza sensível se aproxima cada vez mais de formas de Beleza a-significante e informe. A aplicação da agudeza à poesia (o "gongorismo" na Espanha, do poeta Luís de Góngora, o "marinismo" na Itália,

A agudeza
Baltasar Gracián
A agudeza e a arte do engenho, I, 2, 1642-1648
A essência da agudeza é uma daquelas que se conhece mais no conjunto que se deixa perceber, mas não definir; e qualquer descrição se mostra, para tão intangível matéria, válida; aquilo que a Beleza é para os olhos e a harmonia para os ouvidos é, para a inteligência, o conceito.

O engenho
Emanuele Tesauro
Il cannocchiale aristotelico, 1654-1670
O engenho natural é uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois talentos naturais: perspicácia e versatilidade.
A perspicácia penetra as mais distantes e diminutas circunstâncias de cada sujeito, como substância, matéria, forma, acidente, propriedades, razões, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos: coisas que jazem em qualquer sujeito, enoveladas e ocultas, a seu tempo.

A perspicácia
Emanuele Tesauro
Il cannocchiale aristotelico, 1645-1670
Uma divina criatura do engenho, mais conhecido por semelhantes que por descendentes, mereceu em cada século tanta admiração que, lida ou ouvida, como um milagre peregrino, com suma festa e aplauso é recebida mesmo pelos que não a conhecem. Esta é a argúcia, mãe de todo engenhoso conceito; claríssima luz da oratória e da elocução poética; espírito vital de mortas páginas; amabilíssimo condimento da conversação civilizada; último esforço do intelecto; vestígio da divindade na alma humana.





Pietro da Cortona,
Triunfo
da divina providência,
1633-1639.
Roma, Palazzo Barberini

do poeta Giambattista Marino) se expressa em uma poesia virtuosística, na qual o caráter surpreendente, estupefaciente, impressionante do estilo, sua engenhosidade pungente e concisa prevalecem amplamente sobre o conteúdo. Mais importante que uma descrição exata da Beleza da mulher é a capacidade de exprimir a multiplicidade de particulares e de relações do corpo feminino, mesmo a partir daqueles aspectos que podem parecer totalmente insignificantes, como um **sinal** ou uma **cabeleira**: uma multiplicidade de formas e detalhes que enleia.

Serpe no peito
Giambattista Marino
O Adônis, VIII, 1623
À beira de um leito se divisa
libidinoso sátiro e lascivo,
de mui linda ninfa ao abraço envolta
as flores do prazer colhe furtivo.
Dos suaves flancos a seu conforto
com a mão esperta apalpa o marfim vivo,
enquanto a outra de obra nova acosta,
em mais doce parte, e mais secreta.

Entre os amplexos rijos, poderosos
do robusto amador a jovem geme
com os olhos rendidos, langorosos,
desdenhosa se mostra, e altaneira.
O rosto furta de beijos tão melosos,
nega o doce, e negando mais atiça;
e enquanto foge e toda lhe resiste,
na solerte repulsa os aceita.

Com falso pudor e sagaz candura
desvencilhar-se dele agora finge,
mas entretanto nas amarras rudes
mais se encadeia e ainda mais o cinge,
de modo tal que nunca foi tão forte
prega lenho sobre lenho e estringe.
Flora não sei, não sei se Frine ou Tade
um dia viram tanta obscenidade.

Serpe no peito juvenil e vago
o alto prazer da impudica vista,
que às forças de Amor tirano e mago
não há que o pobre coração resista,
e mais, da isca dessa doce imago
o incitado desejo ganha alento
e, instado nessa natural vertente
não maravilha que rompa a corrente.

E sua deusa, que de amorosos laços
prendeu o coração, lhe segue atenta
a palavra astuta e os argutos modos
e sempre o imitando, o incita e tenta:
– Gozem então (diz consigo) dos frutos
de doces suspiros, fartos nubentes.
Suspiros bem dados, justificados prantos,
felizes amores e muito mais amantes!

Sinal
Giambattista Marino
A lira, 1608
Sinal, vago sinal,
de fios d'ouro sombra primorosa
sobre a face amorosa,
é para Amor refúgio.
Vai, ó coração, foge
se anseias lá colher ou lírio ou rosa!
Lá o cruel estende
o rijo arco e a rede
e as almas prisioneiras fere e rende.

Cabeleira
Francesco/Federigo Della Valle (século XVII)
Ó coma loura
Ó coma loura, ó fronte ampla e serena,
ó negros olhos reluzentes como estrelas,
ó faces de ostro e neve, frescas, belas,
ó imagem modestíssima e amena
ó boca de rubi, de gema plena,
ó riso, ó cintilações gentis,
ó mãos de leite, ó vagos braços e sutis
ó figura de beleza extraterrena,
ó porte tão nobre e peregrino
ó maneiras, ó prudência, ó decoro,
ó moto, ó caminhar quase divino,
ó novo espírito do empíreo coro,
ó doce nome, ó nume ao qual me inclino,
o que mais direi de vós? Me calo e adoro.

O seio
Giambattista Pucci (século XVII)
Ao cândido colo, por entre os seios
Ao cândido colo, por entre os seios,
estendeu a alva mão a amada ao cor,
e dos luzentes olhos o vivo ardor
no mesmo ponto, nela e neles, concentrou.
Clarear, lampejar de neve e centelhas,
dos lindos olhos e do seio ígneo rigor,
feito um misto de luz e de candor [...].
Do colo e do seio a candideza
tal como leite, unida então resplandecia
dos luminosos olhos, à clareza.
Esta naquela alternas assim ardiam,
em um confuso de luz e de branqueza
e aqui os olhos, lá o seio se fundiam.

6. A tensão em direção ao absoluto

O tecido de relações e de formas, que devem ser criadas e recriadas a cada vez, toma o lugar dos modelos naturais, vinculantes e objetivos; o século barroco exprime uma **Beleza**, por assim dizer, **além do bem e do mal**. Ela pode dizer o belo através do feio, o verdadeiro através do falso, a vida através da morte. Esse tema da morte está, aliás, obsessivamente presente na mente barroca. Pode ser encontrado até em um autor não-barroco, como Shakespeare, e ainda será possível vê-lo no século seguinte nas estupefacientes figuras macabras da Capela de São Severo, em Nápoles.

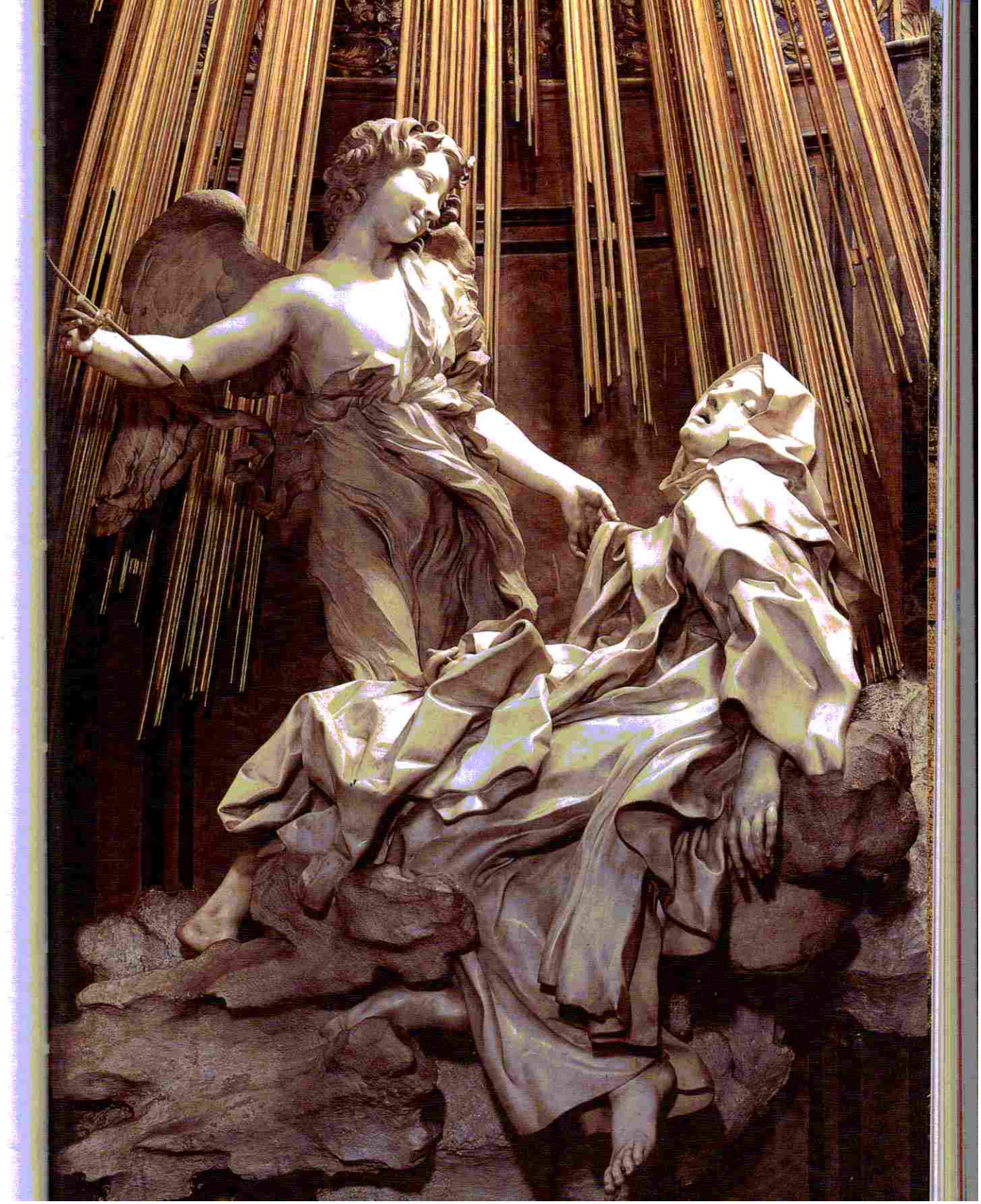
Giuseppe Sanmartino, *Cristo velado*, 1753. Nápoles, Capela de São Severo

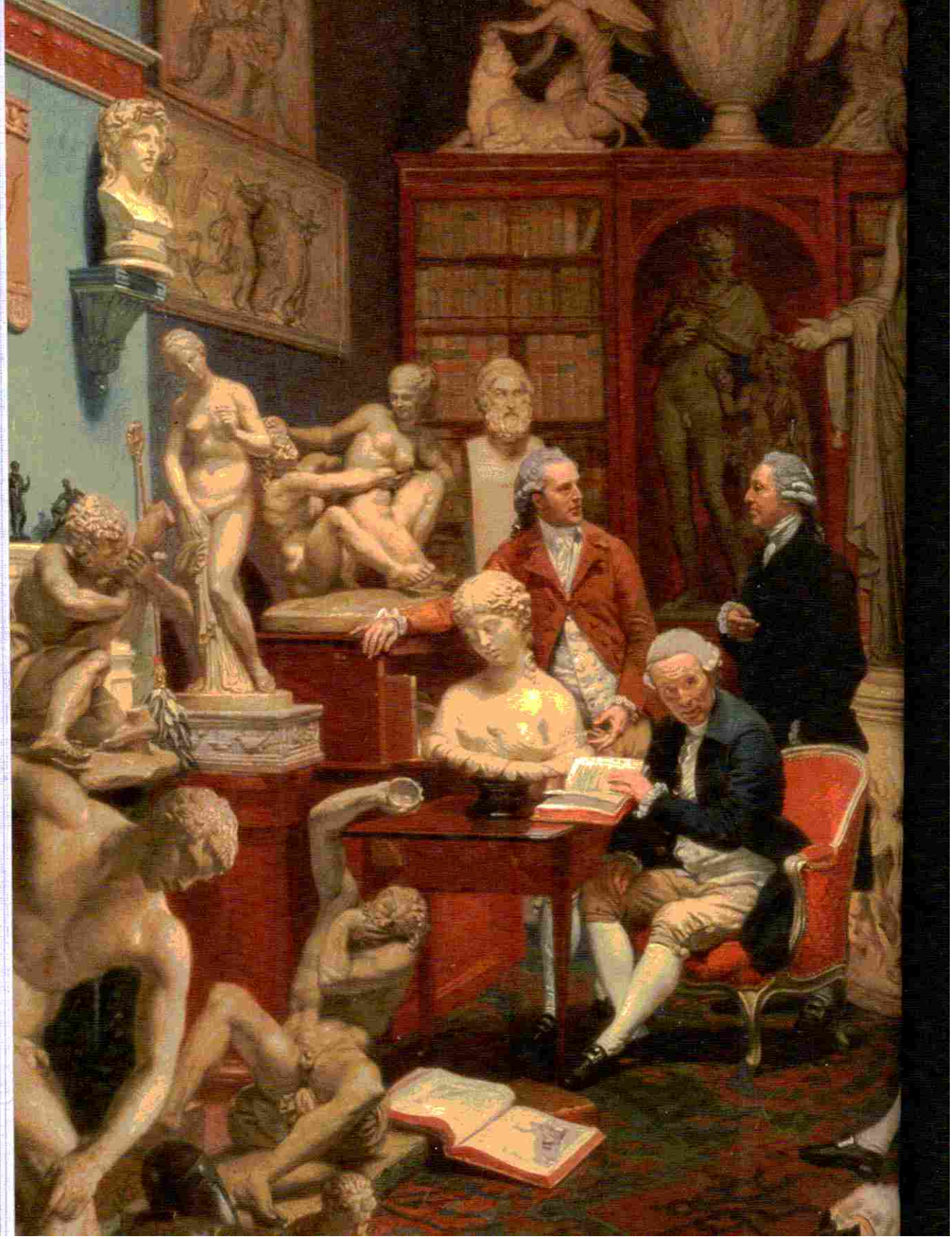
Uma beleza além do bem e do mal
William Shakespeare
Romeu e Julieta, III, 2, 1594-1597
Julieta: Serpente oculta pela flor de um rosto!
Que dragão tem morada tão bonita?
Belo tirano, angélico demônio
Corvo-pomba, carneiro feito lobo!
Matéria vil do mais divino aspeto!
Oposto do que tanto pareceu!
Santo maldito, vilão honorável!
Se ao coroar a fronte de um demônio,
Usaste carne tão celestial!
Que livro assim tão sórdido já teve
Capa tão linda? Como pode o engano
Viver em tal palácio?

Jean-Antoine Watteau, *Embarque para a ilha de Citera*, 1718. Berlim, Castelo de Charlottenburg

em face
Gian Lorenzo Bernini, *Éxtase de Santa Teresa*, 1652. Roma, Santa Maria della Vittoria

Nem por isso a Beleza barroca é amoral ou imoral, muito pelo contrário: a profunda eticidade dessa Beleza não está na adesão aos cânones rígidos da autoridade política e religiosa que o Barroco expressa, mas no caráter de totalidade da criação artística. Como no firmamento redesenhado por Copérnico e Kepler, os corpos remetem um ao outro em relações cada vez mais complexas, assim também em cada detalhe particular do mundo barroco concentra-se, e ao mesmo tempo desdobra-se, todo o universo. Não há uma linha que não guie o olho para um "além" a ser atingido, não há uma linha que não se carregue de tensão: à Beleza imóvel e inanimada do modelo clássico substitui-se uma Beleza dramaticamente tensa.
Se colocamos lado a lado duas obras aparentemente distantes – a *Santa Teresa* de Bernini e o *Embarque para a ilha de Citera* de Watteau –, no primeiro caso vemos linhas de tensão que do rosto sofredor conduzem à margem extrema da saia recolhida em dobras; no segundo, uma linha diagonal, partindo do ponto mais marginal, se transmite do braço à veste, da perna à bengala, indicando a ciranda dos anjos. No primeiro caso, uma Beleza dramática, sofredora; no segundo, uma Beleza melancólica, onírica. Em ambos, uma concatenação que não respeita nenhuma hierarquia entre centro e periferia, que exprime a plena dignidade da Beleza de uma barra de vestido assim como de um olhar, no real como no sonhado, em uma remissão recíproca entre o todo e o particular.





Capítulo X

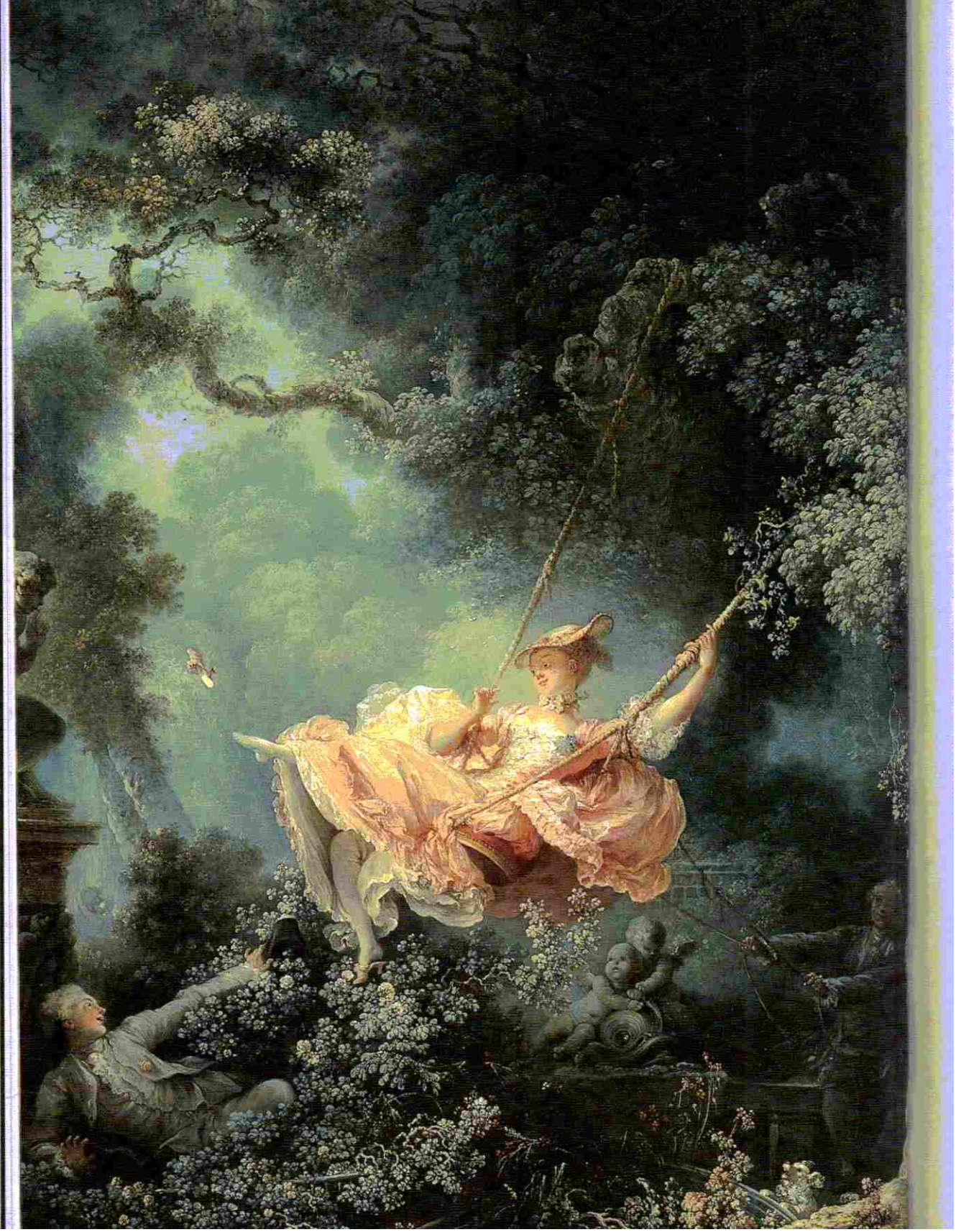
A razão e a Beleza

1. Dialética da Beleza

Em geral, representa-se o século XVIII como um século racional, coerente, um pouco frio e distante, mas esta imagem, ligada ao modo como o gosto contemporâneo percebe a pintura e a música da época, é decididamente infundada. Stanley Kubrick, em *Barry Lindon*, mostrou com agudeza como, por trás da pátina álgida do século das Luzes, agitavam-se paixões desenfredas e violentas, sentimentos arrebatadores, homens e mulheres tão refinados quanto cruéis. A violência inaudita do duelo entre pai e filho é encerrada pelo diretor em um palheiro com a estrutura arquitetônica de um edifício clássico palladiano: assim deveríamos, mais verossimilmente, tentar pensar e representar o século XVIII, o século de Rousseau, Kant e De Sade, da *douceur de vivre* e da Guilhotina, de Leporello e *Don Giovanni*, da exuberante Beleza tardo-barroca e rococó e do neoclassicismo.

Johann Zoffany, *Charles Townley e seus amigos na Townley Gallery*, 1781-1783. Burney, Lancashire, Townley Hall Art Gallery and Museum

O Belo em ação
Jean-Jacques Rousseau
A nova Heloísa, 1761
Sempre acreditei que o bom nada mais é que o Belo em ação, que um é intimamente ligado ao outro e que ambos têm uma nascente comum na bem ordenada natureza. Dessa idéia segue-se que o gosto se aperfeiçoa com os mesmos meios que a sabedoria, e que uma alma aberta às seduções da virtude deve ser na mesma medida sensível a todos os outros gêneros de Beleza. Adestramo-nos tanto para ver quanto ouvir uma visão apurada nada mais é que um sentimento delicado e refinado. Diante de uma bela paisagem ou de um belo quadro, um pintor fica em êxtase pelo que um espectador vulgar não notaria. Quantas coisas só são percebidas graças ao sentimento e não é possível dar-lhes uma razão! Quantos desses "não sei quê", dos quais só o gosto pode fornecer um juízo, não se reapresentam sempre! O gosto é de certo modo o microscópio do juízo, já que é capaz mostrar-lhe as coisas pequenas, e suas operações começam onde terminam aquelas do juízo. O que é necessário para cultivá-lo? Adestrar-se para ver como para ouvir, para julgar sobre o Belo por investigação, e sobre o bom por sentimento. Não, sustento que nem a todos os corações é dado comover-se ao primeiro olhar de Júlia.



Poderíamos dizer que no século XVIII a persistência da Beleza barroca encontra razão no gosto aristocrático pelo abandono à alegria de viver, enquanto o severo rigor neoclássico devota-se ao culto da razão, da disciplina e da calculabilidade típicas da burguesia ascendente.
Contudo, um olhar mais atento não terá dificuldades para perceber, ao lado da velha nobreza cortesã, uma nobreza empreendedora mais jovem e dinâmica, de gostos e costumes já efetivamente burgueses, modernizadora e reformista, que lê a *Encyclopédie* e discute nos salões. O mesmo olhar terá, no entanto, dificuldades para distinguir no século XVIII, entre as múltiplas estratificações das categorias de comerciantes, notários e advogados, escritores, jornalistas e magistrados, aqueles traços que permitirão, um século mais tarde, que se identifique o tipo social do burguês.
A esta complexa dialética de categorias e classes corresponde uma igualmente complexa dialética do gosto: à variada Beleza rococó não se opõe um único, mas muitos classicismos, respondendo a exigências diversas, por vezes contraditórias entre si. O filósofo iluminista reivindica a liberação da mente das névoas do obscurantismo, mas simpatiza sem remorsos com o soberano absoluto e com os governos autoritários; a razão iluminista tem seu **lado luminoso** no gênio de Kant, mas um **lado obscuro** e inquietante no teatro cruel do marquês de Sade; da mesma forma, a Beleza do neoclassicismo é uma reação vivificante ao gosto do *ancien régime*, mas também uma busca de regras certas e, portanto, rígidas e vinculantes.

Maurice Quentin de Latour, *Retrato de Madame Pompadour que consulta a Encyclopédie*, 1775. Paris, Musée du Louvre

em face
Jean-Honoré Fragonard, *O balanço*, 1770. Londres, Wallace Collection

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Menino com pião*, 1738. Paris, Musée du Louvre

O lado luminoso da razão
Immanuel Kant
Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime, II, 1764

No homem que tem um temperamento sanguíneo prevalece o sentimento do Belo: suas alegrias são ridentes e cheias de vida; quando não está alegre, está insatisfeito e pouco conhece da felicidade silenciosa. A variação é bela e ele ama a mudança. Busca a alegria em si e em torno de si, alegra os outros e é boa companhia. Sente fortemente a simpatia moral: a felicidade dos outros o alegra, seu sofrimento causa-lhe piedade. Seu sentimento moral é belo, mas sem princípios, e depende diretamente das impressões imediatas que a realidade suscita nele.
É amigo de todos os homens ou, o que dá no mesmo, nunca é verdadeiramente amigo, embora seja sempre cordial e benévolo. Não sabe fingir: hoje irá tratá-lo com amizade e maneiras corteses; amanhã, se estiver doente ou cair em desgraça, sentirá sincera e autêntica compaixão, mas, nesses apertos, irá se eclipsando pouco a pouco até que as coisas melhorem.
Nunca deverá ser juiz: as leis são para ele normas excessivamente severas e ele se deixa comover pelas lágrimas. É um santo dividido em dois: nunca realmente bom, nunca mau. Excede-se e mostra-se dissoluto com freqüência, mais por complacência do que por inclinação natural. [...]
Podemos colocar entre os temperamentos coléricos o homem no qual é dominante o sentimento daquela espécie de sublime que denominamos solene: na verdade, trata-se apenas do brilho exterior da sublimidade, uma cor fortemente realçada que esconde o íntimo conteúdo da coisa ou da pessoa – talvez de baixo quilate e vulgar –, mas que engana e comove com a aparência.

... e o obscuro
François de Sade
Justine, parte I, 1791

"O que me importa, desde que eu me satisfaça?", e me dispara cinco ou seis bofetadas que, por sorte, aparo com os braços. Então, amarra-me as mãos atrás das costas; não tenho mais que os movimentos do rosto e as lágrimas para implorar graça; foi-me proibido falar. Tento enternecê-lo... em vão; sobre meus seios, que nada protege, desce uma dúzia de pancadas; são chicotadas tremendas que logo me estriam de sangue; a dor me arranca lágrimas que se misturam às marcas deixadas por aquele monstro furioso, tornando-as, diz ele, muito mais atraentes... Ele as beija, as morde e de tanto em tanto volta à minha boca, aos olhos inundados de pranto que lambe com lubricidade.
Armande coloca-se por sua vez em posição; suas mãos são amarradas; docemente arredondado é o seio de alabastro que ela oferece; Clément finge beijá-lo e ao invés o morde... Por fim usa as varas, e aquelas belas carnes, tão brancas e macias, logo não são, sob o olhar do carnífice, mais que nódoas e esfoladuras. "Um momento", diz o monge furibundo, "quero fustigar juntos o mais belo cu e o mais belo seio."

2. Rigor e liberação

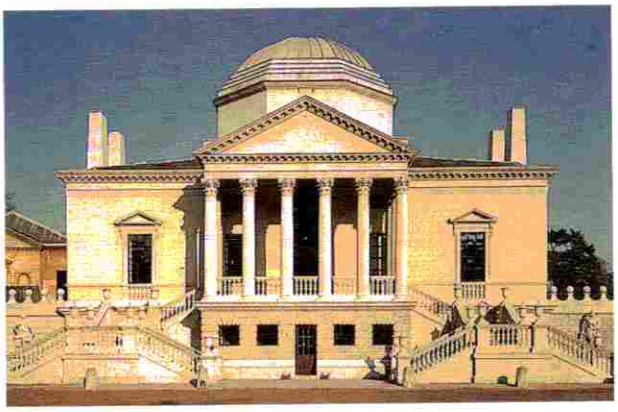
É sintomático que o caráter inovador do classicismo nasça de uma exigência de maior rigor, que a partir da necessidade de uma maior adesão à realidade tenha origem uma superação do realismo. Ainda em época barroca, mas já manifestando esta tendência, o teatro seiscentista reagira com a tragédia clássica às regras da unidade de tempo, lugar e ação, em nome de uma adesão mais estreita à realidade: como pode uma ação que dura anos ser compreendida em poucas horas; como pode a pausa entre dois atos condensar os anos que se supõem transcorridos entre um acontecimento e outro? Eis que a exigência de um naturalismo mais rigoroso leva a comprimir os tempos e a reduzir os lugares, a aumentar o espaço da ilusão cênica e a reduzir ao essencial as ações que devem idealmente fazer com que coincidam o tempo cênico e o do espectador. À Beleza aderente à realidade do teatro da Plêiade substitui-se uma Beleza estilizada, inserida em uma realidade violentamente alterada, dentro da qual o homem é colocado no centro de um drama que não precisa de ouropéis cênicos. Racine expressa muito bem a convivência entre classicismo e anticlassicismo, de uma Beleza dilatada, exuberante e áulica com uma Beleza estilizada, condensada, *trágica* no sentido grego do termo.

Jean-Honoré Fragonard, *Coreso e Calírroe*, 1760, Paris, Musée du Louvre

3. Palácios e jardins

Que o neoclassicismo seja uma reação a um falso classicismo em nome de um naturalismo mais rigoroso fica ainda mais evidente com o rigor dos novos estilos arquitetônicos, em particular na Inglaterra. A arquitetura inglesa do século XVIII exprime acima de tudo sobriedade, bom gosto e afirma uma decidida distância dos excessos do barroco.
A aristocracia e a *gentry* inglesas não têm nenhuma propensão a ostentar suas riquezas: a palavra de ordem é ater-se às regras da arquitetura clássica e em particular àquela de Palladio.

Lord Burlington,
Chiswick House, 1729



em face
Villa Chigi,
em Centinale, Siena

A arquitetura barroca é bela na medida em que surpreende, maravilha, desloca com seus excessos, suas redundâncias, suas linhas recurvas.
Ao olhar racional do século XVIII, esta Beleza parece ao contrário absurda e artificiosa, e a condenação não poupa o jardim barroco; o parque de Versalhes é assumido como modelo negativo, pois o jardim inglês não recria, mas reflete a Beleza da natureza, não encanta com o excesso, mas com a composição harmoniosa dos cenários.

4. Classicismo e neoclassicismo

No neoclassicismo encontram-se duas exigências distintas mas convergentes, próprias do espírito burguês: o rigor individualista e a paixão arqueológica. A atenção à dimensão do privado, ao domicílio como expressão do individualismo típico do homem moderno concretizam-se na busca e na aplicação de normas rígidas e severas: exemplo disso é a casa que Thomas Jefferson, artífice da revolução americana e terceiro presidente dos Estados Unidos, projetou pessoalmente.

O novo classicismo se impõe como cânone de uma Beleza "realmente" clássica, a nova Atenas, no sentido duplo da cidade grega clássica por antonomasia e da encarnação da deusa Razão que varre o passado próximo. Este aspecto se casa com o chamado "neoclassicismo arqueológico", expressão do crescente interesse setecentista pela arqueologia.

A pesquisa arqueológica é certamente uma moda na segunda metade do século. Nela se manifesta a paixão pelas viagens a terras distantes, em busca de uma beleza exótica fora dos padrões europeus. Mas as pesquisas, as escavações, a descoberta da ruínas não bastam para explicar o fenômeno: isso é demonstrado pela indiferença da opinião pública em relação aos sítios arqueológicos de Herculano (1738), apenas um decênio antes de Pompéia (1748), que, ao contrário, assinala o início de uma autêntica febre pelo antigo e pelo originário.

Entre as duas descobertas afirma-se uma transformação profunda do gosto europeu. Decisiva é a descoberta de que a imagem renascentista da era clássica referia-se na realidade a seu período de decadência: descobre-se que a chamada Beleza clássica é na verdade uma deformação levada a cabo pelos humanistas e, ao rejeitá-la, desvia-se a pesquisa para a "verdadeira" antiguidade.

Daí o aspecto inovador que caracteriza as teorias do belo na segunda metade do século: a busca do estilo original comporta uma ruptura com os estilos tradicionais, seja do ponto de vista teórico – como demonstra o ecletismo dos enciclopedistas –, seja do ponto de vista dos conteúdos, com a recusa dos temas e das poses tradicionais, a favor de uma maior liberdade expressiva.

Mas não foram somente os artistas a reclamar maior liberdade dos cânones: segundo Hume, o crítico só pode determinar as **regras do gosto** quando é capaz de se libertar dos hábitos e preconceitos que, do exterior, sobredeterminam o seu juízo, o qual, ao contrário, deve basear-se em

Johann Friedrich Tischbein, *Goethe no campo romano*, 1787. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

A regra do gosto
David Hume
Ensaios morais, políticos e literários, XXIII, c. 1745

A prática é tão útil para discernir a Beleza que, antes de poder julgar qualquer obra importante, sempre será necessário examiná-la cuidadosamente mais de uma vez e estudá-la sob diversos aspectos com atenção e reflexão. O primeiro exame de qualquer obra sempre se faz acompanhar de uma agitação e de uma pressa do pensamento que perturba o autêntico sentimento da Beleza: não se distingue bem a relação entre as partes; não se identifica adequadamente o verdadeiro caráter do estilo; as diversas perfeições e defeitos parecem envolvidos em uma espécie de confusão e apresentam-se à imaginação de maneira indistinta, para não dizer que existe uma espécie de Beleza, vistosa e superficial, que começa por agradar mas depois, revelando-se incompatível com uma justa expressão da razão ou da paixão, logo cansa o gosto, passando a ser rejeitada com descaso ou pelo menos considerada de valor muito inferior.

É impossível dedicar-se assiduamente à contemplação de qualquer tipo de beleza sem que sejamos obrigados a estabelecer comparações entre os diversos tipos e graus de excelência, calculando sua proporção relativa. Quem nunca teve oportunidade de confrontar os diversos gêneros de Beleza está absolutamente incapacitado de pronunciar um juízo a respeito de qualquer objeto que lhe seja apresentado. Somente através da comparação poderemos determinar os epítetos de aprovação e de crítica, aprendendo a atribuí-los no grau adequado.

Antonio Canova, *As Graças*, 1812-1816. São Petersburgo, Ermitage

qualidades interiores como bom senso e liberdade em relação aos estereótipos, além de método, excelência, prática.

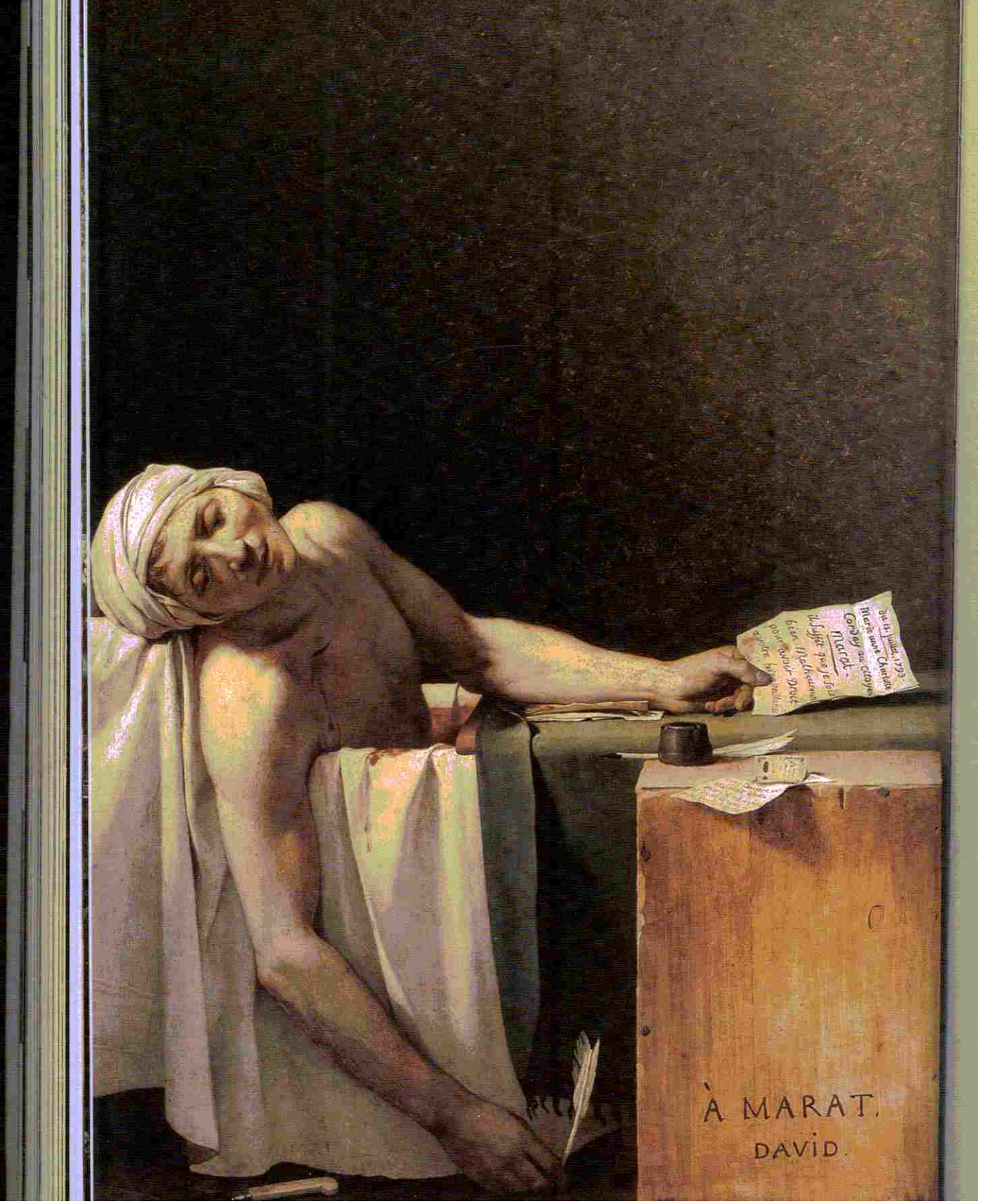
Este crítico, como veremos, pressupõe uma opinião pública na qual as idéias sejam objeto de discussão, de circulação e até mesmo – por que não? – de mercado. Ao mesmo tempo, a atividade do crítico pressupõe a liberação definitiva do gosto em relação às regras clássicas: um movimento que tem como ponto de partida pelo menos o Maneirismo e que em Hume aporta num **subjetivismo** estético que esflora o ceticismo (termo que o próprio Hume não hesita em atribuir, com valor positivo, à própria filosofia).

Nesse contexto, a tese fundamental sustenta que a Beleza não é inerente às coisas, mas se forma na mente do crítico, isto é, do espectador livre de influências externas. A importância dessa descoberta é semelhante àquela do caráter subjetivo das qualidades dos corpos (quente, frio etc.), feita no século XVII, no campo da física, por Galileu. À subjetividade do "gosto corpóreo" – que um alimento tenha sabor doce ou amargo não depende de sua natureza, mas dos órgãos gustativos de quem o experimenta – corresponde uma análoga subjetividade do "gosto espiritual": como não existe um critério de avaliação objetivo e intrínseco às coisas, o mesmo objeto pode parecer belo a meus olhos e feio aos olhos de meu vizinho.

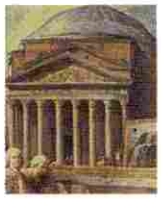
Giovanni Paolo Pannini,
Galeria de vistas de Roma antiga,
1758.
Paris, Musée du Louvre

Subjetivismo
David Hume
Ensaios morais, políticos e literários, XXIII,
c. 1745

A Beleza não é uma qualidade das próprias coisas; existe apenas no espírito que as contempla e cada um percebe uma Beleza diversa.
Pode até acontecer de uma pessoa encontrar deformidade onde uma outra vê apenas Beleza; e cada um deveria se satisfazer com seu sentimento sem pretender regular o dos outros.
Procurar estabelecer uma beleza real, ou uma deformidade real, é uma busca tão infrutífera como procurar estabelecer o que é realmente doce ou amargo.
Conforme a disposição dos órgãos do corpo, o mesmo objeto pode ser doce como amargo, e tem razão o provérbio que reconhece que gosto não se discute.
É muito natural e até mesmo necessário estender este axioma ao gosto mental, além do gosto corpóreo; assim o senso comum, que tão freqüentemente diverge da filosofia, sobretudo da filosofia cética, ao menos num caso concorda com ela ao proferir idêntica decisão.


À MARAT,
DAVID.

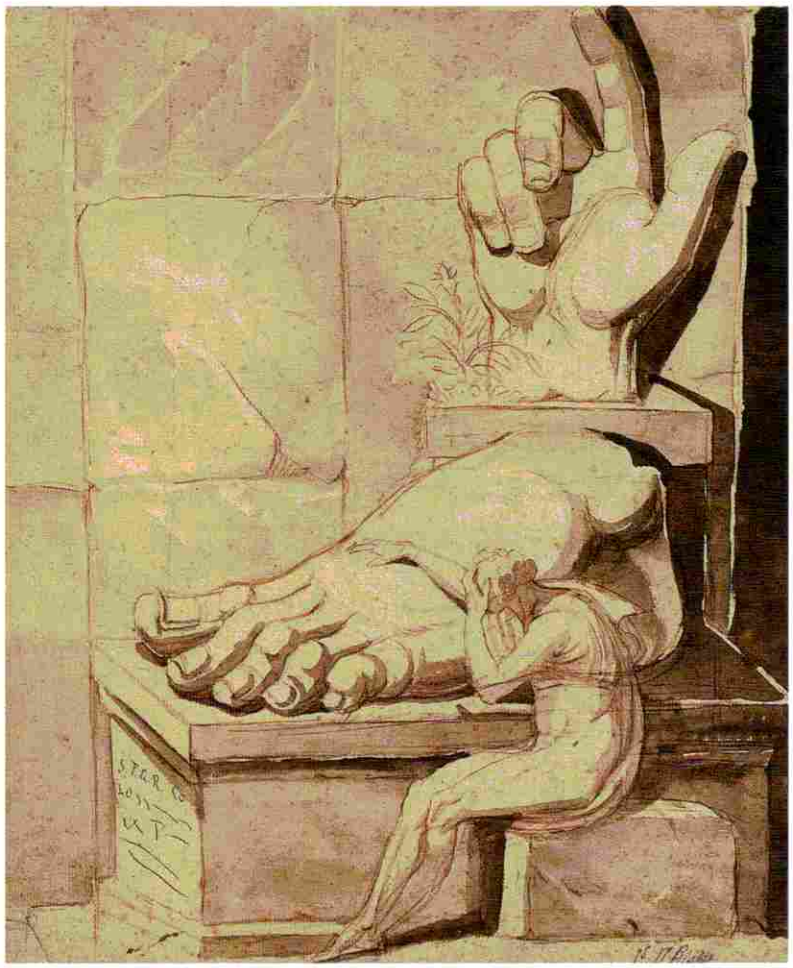
5. Heróis, corpos e ruínas



Também a estética das ruínas que se desenvolve na segunda metade do século XVIII exprime a ambivalência da Beleza neoclássica. Que as ruínas da história possam ser percebidas como belas é uma novidade que encontra suas razões na intolerância para com os objetos tradicionais e na conseqüente busca de temas novos, fora dos estilos canônicos. Não seria temerário comparar o olhar racional e ao mesmo tempo melancólico de Diderot ou Winckelmann diante dos restos de um edifício antigo ao olhar de David diante do corpo apunhalado de Marat, que nenhum pintor da geração precedente teria pintado na banheira. No *Marat* de David a necessidade de respeitar nos mínimos detalhes a verdade histórica não significa uma reprodução álgida da natureza, mas uma mistura de sentimentos contraditórios: a virtude estóica do revolucionário assassinado faz da Beleza de seus membros um veículo para reafirmar a fé nos valores

Jakob Philipp Hackert, *Goethe em Roma visita o Coliseu*, 1786. Roma, Goethe Museum

em face Jacques-Louis David, *A morte de Marat*, 1793. Bruxelas, Musée des Beux-Arts



Johann Heinrich Füssli, *O desespero do artista diante da grandeza dos fragmentos antigos*, 1778-1780. Zurique, Kunsthaus

da Razão e da Revolução; todavia, o mesmo corpo já sem vida revela um senso de tristeza profunda pela transitoriedade da vida e pela irrecuperabilidade daquilo que o tempo e a morte engolem. Encontramos a mesma ambivalência nos discursos de Diderot e Winckelmann diante das ruínas. A **Beleza dos antigos monumentos** convida a não esquecer as devastações do tempo e o silêncio que reina sobre as nações, mas reforça também a fé na possibilidade de reconstruir com fidelidade absoluta uma origem que no passado se acreditava irrecuperável e à qual se preferia, erroneamente, a Beleza natural.
Há uma nostalgia profunda na aspiração de Winckelmann a uma **pureza linear**, clara e simples, a mesma que Rousseau demonstra sentir pela pureza originária do homem natural. Mas há também um sentimento de revolta contra a abundância vazia das construções rococó, fictícias quando não francamente contranaturais.

A Beleza dos antigos monumentos
Johann Joachim Winckelmann
Pensamentos sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura, 1755

É sabido que o grande Bernini estava entre aqueles que contestaram tanto a maior Beleza da natureza dos gregos, quanto a Beleza ideal de suas figuras. Considerava também que a natureza sabia dar a cada uma de suas partes a Beleza que lhe convinha: a arte consistiria em saber encontrá-la. Vangloriava-se de ter-se libertado de um preconceito ao qual se submetera de início, fascinado pela graça da Vênus medicéia, preconceito cuja inconsistência, no entanto, descobrira depois de aplicado e repetido estudo da natureza.

A Vênus ensinou-lhe, portanto, como encontrar na natureza as belezas que antes ele acreditava encontrar apenas nela e que sem ela não teria procurado na natureza. Não decorre disso que a Beleza das estátuas gregas pode ser descoberta primeiro que a Beleza da natureza e que, portanto, a das estátuas comove mais e não é dispersa como a desta última, porém mais concentrada? Logo, para quem quiser alcançar o conhecimento do belo perfeito, o estudo da natureza será no mínimo mais longo e trabalhoso do que o estudo das coisas antigas; e Bernini não teria ensinado o caminho mais rápido aos jovens artistas ao apontar como belo supremo o Belo que se encontra na natureza.

A imitação do Belo da natureza ou limita-se a um único modelo ou é dada pelas observações de vários modelos reunidas em um único sujeito. No primeiro caso, faz-se uma cópia semelhante, um retrato: é o modo que conduz às formas e às figuras holandesas. No segundo caso, ao contrário, toma-se o caminho do belo universal e das imagens ideais desse belo: é esta a via percorrida pelos gregos.

Mas a diferença entre os gregos e nós está no seguinte: os gregos conseguiram criar estas imagens, mesmo que não fossem inspiradas em corpos belos, porque tinham constante oportunidade de observar o belo da natureza, o qual, ao invés, não aparece para nós todos os dias e raramente se mostra do modo como o artista desejaria.

Pureza linear
Johann Joachim Winckelmann
Monumentos antigos inéditos, I, 1767

Por isso os artífices gregos, querendo retratar nas imagens, a quem eles davam o nome desta ou daquela divindade, a realização da Beleza humana, tentaram harmonizar com seu rosto e com seus atos uma placidez que não tivesse o mínimo sequer de alteração e de perturbação, as quais, segundo a filosofia, eram impróprias da natureza e do estado daquelas divindades. As figuras com tal compostura exprimiam um equilíbrio perfeito de sensações e isso só poderia dar ao rosto do Gênio que se conserva na Villa Borghese aquela Beleza da qual se pode dizer que ele é o protótipo. Mas como a indiferença total não tem lugar na ação, a arte não pode eximir-se de esculpir as divindades com sensações e afetos humanos, tendo que se contentar com aquele grau de Beleza que a divindade em ação seria capaz de mostrar. A expressividade, porém, por maior que seja, não é tão balanceada assim, pois a Beleza prepondera, sendo como o clavicêmbalo em uma orquestra: dirige todos os outros instrumentos, que, no entanto, parecem afogá-lo. Isso aparece com evidência no rosto do Apolo Vaticano, no qual se deveria expressar a raiva contra o dragão Pitão, morto por suas flechas, e ao mesmo tempo o desprezo por tal vitória. O sábio escultor, querendo formar o mais belo dos deuses, mostrou a raiva lá onde os poetas dizem que reside, isto é, no nariz, fazendo-o com as narinas infladas; e o desprezo naquele lábio inferior puxado para cima, com o qual realça-se também o queixo; ora, não são estas duas sensações capazes de alterar a Beleza? Não, pois o olhar desse Apolo é sereno, e sua fronte é toda placidez.

6. Novas idéias, novos temas

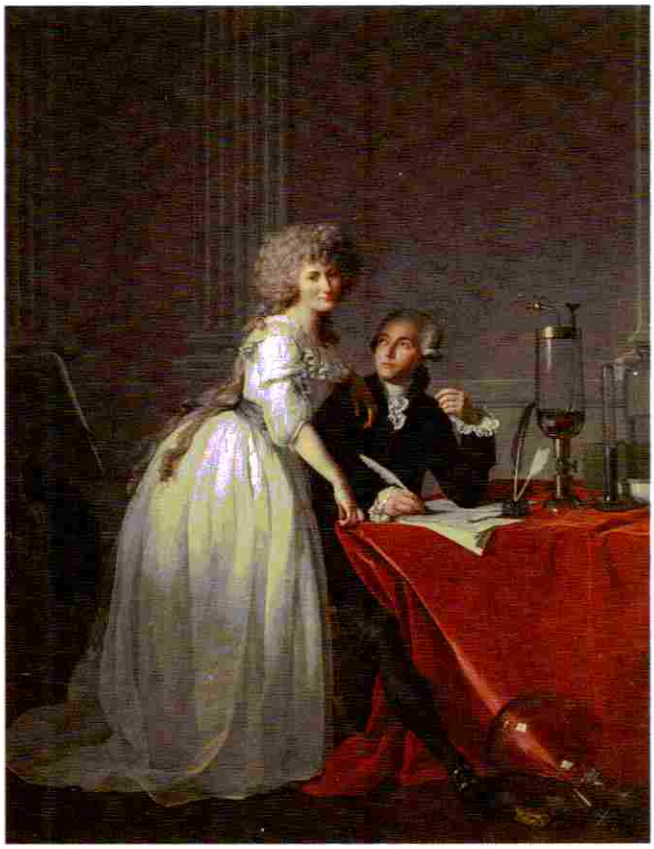
O debate estético do século XVIII apresenta traços de forte inovação em relação ao Renascimento e ao século XVII, traços que determinam sua peculiaridade e sua intrínseca modernidade: trata-se da relação entre intelectuais e público, da afirmação dos salões femininos e do papel da mulher, do surgimento de novos temas artísticos.
No século XVIII o intelectual e o artista encontram-se cada vez menos submetidos à humilhante dependência de mecenatos e subvenções e começam a adquirir uma certa independência econômica graças à expansão da indústria editorial. Se antes Defoe cedera os direitos de seu *Robinson Crusoe* por apenas dez libras esterlinas, agora Hume pode ganhar mais de três mil com sua *História da Grã-Bretanha*. Até mesmo autores menos reconhecidos encontram trabalho como compiladores de livros populares que sintetizam e divulgam os grandes temas políticos e

Jean-Étienne Liotard, *A bela chocolateira*, 1745. Dresden, Gemäldegalerie

em face
François Boucher, *O desjejum*, 1739. Paris, Musée du Louvre

filosóficos, que na França são vendidos nas feiras itinerantes: assim o livro se difunde até as periferias extremas da província, em uma região na qual mais da metade da população sabe ler. Estas mudanças preparam o terreno para a Revolução; não é por acaso que a Beleza do neoclassicismo será assumida como emblema desse evento (e também do sucessivo Império Napoleônico), enquanto a Beleza rococó será identificada com o *ancien régime* odioso e corrupto.

O filósofo se confunde com o crítico e o opinionista, e assim cria-se um público bem mais vasto do que o círculo restrito de intelectuais da chamada República das Letras, no interior do qual adquirem relevo maior os instrumentos de propagação das idéias. Os críticos mais conhecidos da época são Addison e Diderot. O primeiro revaloriza a **imaginação** como poder de captar seja a Beleza artística, seja a Beleza natural; o segundo, com seu ecletismo, estuda a Beleza como produto da interação entre o homem sensível e a natureza, no interior de uma **multiplicidade de relações surpreendentes** e variadas, cuja percepção fundamenta o juízo do belo: em ambos os casos a propagação dessas idéias depende da difusão da imprensa, que Addison utiliza para seu *Spectator* e Diderot para a *Encyclopédie*.



Jacques-Louis David, *Retrato do casal Lavoisier*, 1788. Nova York, The Metropolitan Museum of Art

Encyclopédie de Diderot e D'Alembert, fronstipício, 1751

Os prazeres da imaginação
Joseph Addison
A folha, 1726
Existe uma segunda espécie de Beleza que encontramos em diversas produções da arte e da natureza, que não atua sobre a imaginação com o calor e a força da Beleza que vemos em nossa própria espécie, mas é capaz de suscitar em nós uma delícia secreta e quase que uma atração pelos lugares ou objetos em que a descobrimos.
Esta beleza consiste na alegria ou variedade das cores, na simetria e na proporção das partes, na ordem e na disposição dos corpos ou mesmo na fusão ou na confluência de todos esses elementos em uma justa proporção. Entre essas diversas espécies de Beleza, as cores são aquelas que mais deliciam o olhar. Não se encontra na natureza cena mais gloriosa e adorável do que aquela que se descortina quando o sol nasce e se põe nos céus, e ela é composta tão-somente pelas diversas manchas de cor que se vêem sobre as nuvens situadas em diversas posições.

Uma multiplicidade de relações surpreendentes
Denis Diderot
Tratado sobre o Belo, 1772
Apesar de todas essas causas de divergência nos juízos, não há razão para pensar que o belo real, aquele que consiste na percepção das relações, seja uma quimera; a aplicação desse princípio pode variar ao infinito e suas modificações acidentais podem dar origem a discussões e guerras literárias: o princípio, porém, permanece constante. Não há talvez dois homens sobre a terra que percebam as mesmas relações num mesmo objeto e que o considerem belo de um mesmo modo. No entanto, se existisse um só homem que não fosse sensível a nenhum tipo de relação, ele seria um verdadeiro bruto; e se fosse insensível somente em alguns campos, este fenômeno revelaria nele uma falta de economia animal; e a condição geral do resto da espécie seria de qualquer modo suficiente para nos afastar do ceticismo.
O belo nem sempre é obra de uma causa inteligente. O movimento muitas vezes determina, seja num ser considerado isoladamente, seja em vários seres comparados entre si, uma prodigiosa multidão de relações surpreendentes. Os museus de história natural oferecem um grande número de exemplos disso.
As relações são, então, resultado de combinações fortuitas, pelo menos naquilo que nos concerne. A natureza imita em centenas de ocasiões, jogando, as produções da arte. Poderíamos então perguntar, não se aquele filósofo lançado por uma tempestade nas praias de uma ilha desconhecida tinha razão para exclamar, ao ver certas figuras geométricas, "Coragem amigos, eis os sinais do homem", mas quantas relações seria preciso encontrar em um ser para ter certeza absoluta que se trata da obra de um artista, e numa ocasião como essa, um só defeito de simetria provaria mais do que qualquer forma de relação; como se coadunam entre si os tempos de ação da causa fortuita e as relações observadas nos efeitos produzidos; e se, à exceção das obras do Onipotente, há casos em que o número das relações pode ser compensado por aquele das probabilidades.

William Hogarth, *Os domésticos da casa Hogarth*, 1750-1755. Londres, Tate Gallery

Naturalmente, o mercado editorial também produz novas formas de reação e frustração. É o caso de Hogarth, excluído do mercado pelo favorecimento aos artistas estrangeiros pelos prepostos da aristocracia britânica e obrigado a ganhar a vida com o trabalho de desenhista de livros ilustrados. A pintura e as teorias estéticas de Hogarth exprimem um tipo de Beleza que contrasta abertamente com a classicidade aristocrática britânica. Com sua apologia do intricado, da linha serpenteante e ondejante (que condiz tanto com uma **cabeleira**, quanto com uma argúcia da mente) em detrimento da linha rígida, Hogarth rejeita a ligação clássica entre Beleza e proporção, de forma análoga ao que faz, em outra vertente, o seu conterrâneo Edmond Burke. As pinturas de Hogarth exprimem uma Beleza edificante e narrativa ou, a seu modo, exemplar e inserida em uma história da qual não pode ser extrapolada (dir-se-ia um romance ou uma novela). Correlata ao contexto narrativo, a Beleza perde todo aspecto ideal e, não estando vinculada a nenhum tipo de perfeição, pode se expressar igualmente em novos temas, como os servos, por exemplo, tema bastante comum, aliás, também em outros autores.

Não é por acaso que, no **Don Giovanni** de Mozart – que ao mesmo tempo fecha a época clássica e inaugura a idade moderna –, a figura do libertino que busca em vão a Beleza ideal nas mil e muitas conquistas é vista com distante ironia – e escrupulosamente anotada, com uma capacidade toda burguesa – pelo servo Leporello.

Cabeleira
William Hogarth
A análise da beleza, V, 1753
Mas os cabelos são um outro exemplo bastante óbvio, pois sendo destinados principalmente à ornamentação, conseguem mais ou menos êxito segundo a forma que assumem naturalmente ou que a arte lhes dá. É mais amável em si mesmo o cabelo cacheado solto; as muitas ondulações e as contrapostas voltas dos cachos que naturalmente se entrelaçam encantam o olhar no prazer de segui-los, mais ainda quando são postos em movimento por uma brisa gentil. Os Poetas sabem disso, e o sabem também os Pintores, e têm descrito os alegres anéis ondejantes ao vento.
Mas para demonstrar também o quanto se deve evitar o emaranhado excessivo, como acontece em qualquer outra matéria, os mesmos cabelos, desordenados e embaraçados uns nos outros, fariam uma figura desagradável: os olhos ficariam duvidosos e não saberiam como seguir um tão confuso número de linhas descompostas e enoveladas. Assim, a moda adotada atualmente pelas Damas de trazer uma parte da cabeleira trançada atrás, ao modo de duas serpentes enroscadas que, sendo embaixo mais densa, vai pouco a pouco soltando-se e unindo-se naturalmente à forma do resto dos cabelos na parte superior, é extremamente pitoresca. Trançar de tal modo os cabelos em várias distintas quantidades é uma artificiosa maneira de conservar o cacheado, mas em quantidade suficiente para que seja belo.

A perfeição não é causa da Beleza
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem das idéias do Sublime e do Belo, III, 9, 1756
Mas corre uma outra opinião, parente próxima da primeira: que a perfeição é a causa que constitui a Beleza; e isso foi pensado para ir muito além dos objetos sensíveis. Neles, porém, a perfeição considerada em si mesma está tão longe de ser causa de Beleza, pois justamente onde a Beleza se encontra em grau mais alto, isto é, no sexo feminino, carrega quase sempre consigo uma idéia de fragilidade e de imperfeição. E as mulheres o percebem muito bem; e, portanto, esforçam-se por balbuciar, por vacilar no caminhar, por parecer frágeis e até mesmo enfermiças, atitudes nas quais são guiadas pela natureza.
Uma Beleza aflita é a mais comovente, o rubor tem potência um pouco menor e, de uma forma geral, a modéstia, que é tácita confissão de imperfeição, é considerada uma qualidade amável e exalta com certeza as outras que lhe são semelhantes.

Desde que use saia...
Lorenzo Da Ponte
Don Giovanni, I, 5, 1787

Madamina, o catálogo é esse
Das belas do senhor meu;
Um catálogo, ele é, fi-lo eu:
Observai e dizei comigo.
Na Itália seiscentos e quarenta,
Na Alemanha duzentos e trint'uma,
Cem na França, em Turquia novent'uma
Mas na Espanha são já mil e três.

Entre elas camponesas,
camareiras, citadinas,
Há condessas, baronesas,
Marquesinhas e princesas,
Há mulheres de toda classe,
toda forma e toda idade.

Da loura tem a usança
de louvar a gentileza;
Da morena, a constância;
Da branca, a delicadeza.

Quer no inverno a gordinha,
No calor quer a magrinha;
A grande é majestosa,
Já a pequena é mimosa.

Das velhas faz conquista
Por prazer de pôr na lista:
Mas paixão predominante
É a jovem principiante.

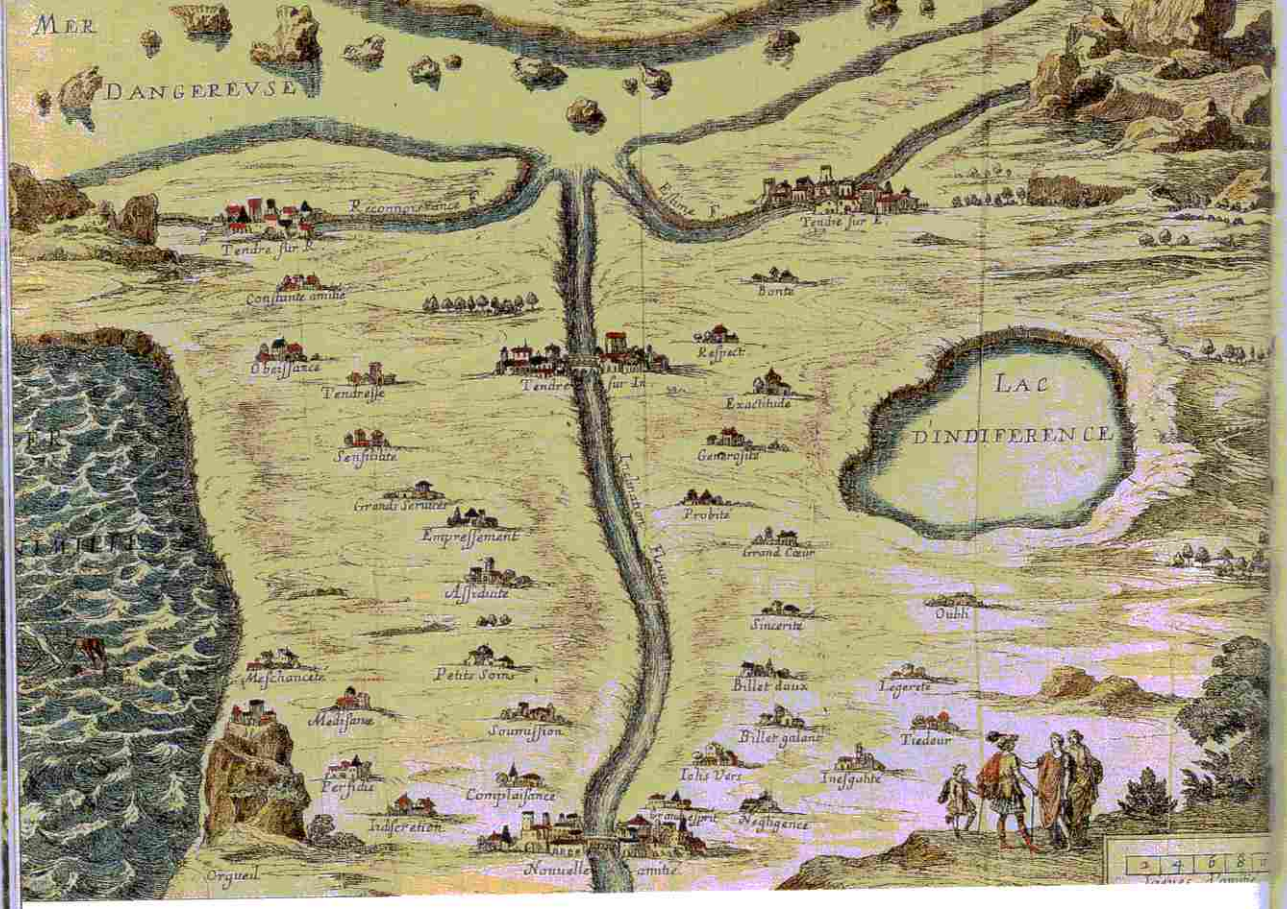
Não lhe importa se é rica,
se é feia ou se é bonita:
Desde que use saia
Já se sabe o que ele faz.

7. Mulheres e paixões

O *Don Giovanni*, ao representar o impasse existencial do sedutor, propõe inversamente uma nova mulher; o mesmo se pode dizer da *Morte de Marat*, que documenta um fato histórico devido a uma mão feminina: não podia ser de outra forma no século que marca o aparecimento da mulher na cena pública. Isso pode ser visto também nas imagens pictóricas, quando as mulheres barrocas são substituídas por mulheres menos sensuais, porém mais livres nos costumes, despidas do corpete sufocante, com os cabelos flutuando em liberdade: no final do século XVIII está na moda não esconder o seio, que por vezes se mostra livremente acima de uma faixa que o apóia e desenha a cintura. As damas parisienses organizam salões e participam, certamente não como coadjuvantes, dos debates que neles se desenrolam, prefigurando os Clubes da Revolução, mas seguindo uma moda que já se prefigurava no século XVII, nas discussões de salão sobre a natureza do amor. É indicativo que a cena do *Embarque para a ilha de Citera*, de Watteau, parta da geografia imaginária das paixões amorosas representada, nos colóquios seiscentistas, em uma espécie de mapa do coração, a *Carte du Tendre*.
É no interior dessas discussões que, ao final do século XVII, nascera um dos primeiros romances de amor, *A princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette.

Jean-Étienne Liotard, *Maria Adelaide de França vestida à moda turca*, 1753. Florença, Galleria degli Uffizi

em face
Angelica Kauffmann, *Auto-retrato*, c. 1770. Florença, Galleria degli Uffizi



A ele seguem-se, no século XVIII, *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, *Pamela* (1741), de Samuel Richardson e *A nova Heloísa*, de Jean-Jacques Rousseau. No romance de amor do século XVIII, a Beleza é vista com o olho interior das paixões, na forma prevalente do diário íntimo; uma forma literária que já contém em si todo o primeiro Romantismo.

Mas através dessas discussões, abre caminho sobretudo a convicção – e trata-se da contribuição das mulheres à filosofia moderna – de que o sentimento não é uma simples perturbação da mente, mas exprime, ao lado da razão e da sensibilidade, uma terceira faculdade do homem. O sentimento, o gosto, as paixões perdem, portanto, a aura negativa da irracionalidade e, ao serem reconquistados pela razão, tornam-se protagonistas de uma luta contra a ditadura da própria razão. O sentimento representa uma reserva usada por Rousseau para rebelar-se contra a Beleza moderna artificiosa e decadente, reconquistando para o olhar e para o coração o direito de mergulhar na Beleza originária e incorrupta da natureza, com um sentido de nostalgia melancólica do "bom selvagem" e do menino espontâneo que estavam no homem em sua origem e que doravante estão perdidos para sempre.

Carte du Tendre, mapa dos afetos e das paixões, século XVII. Paris, Bibliothèque Nationale de France

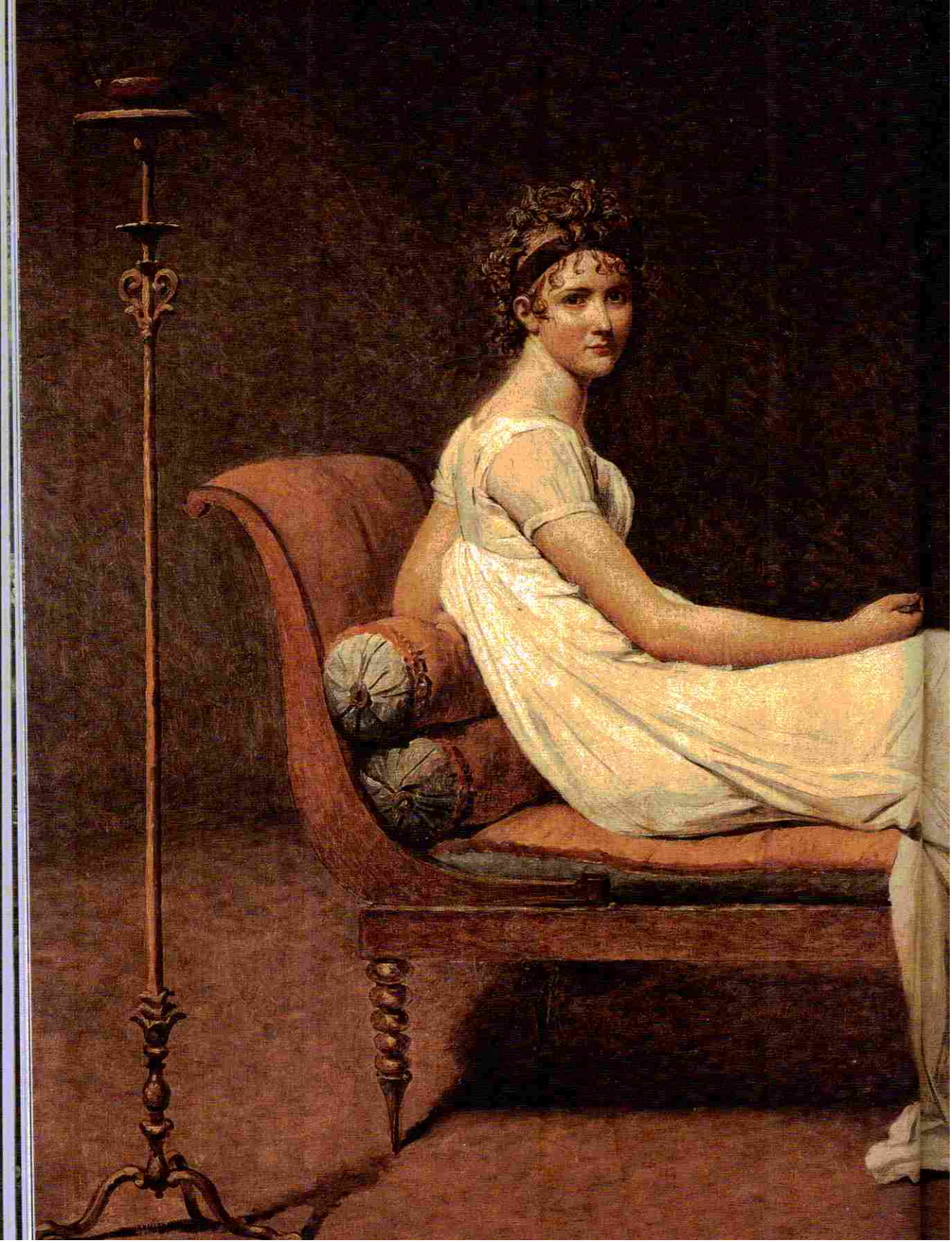
páginas seguintes Jacques-Louis David, *Retrato de Madame Récamier*, 1800. Paris, Musée du Louvre

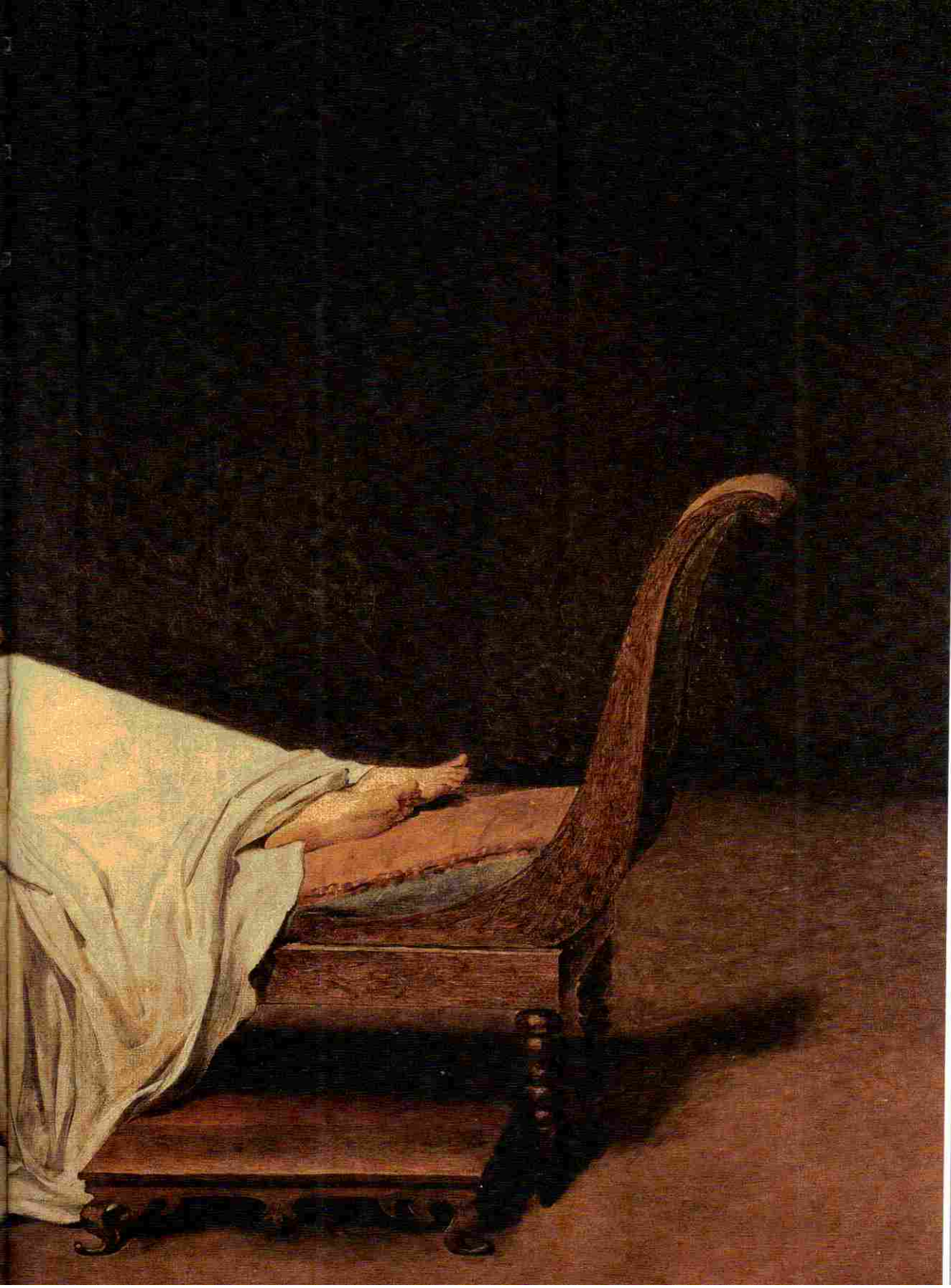
O mapa do coração
Madame de Scudéry
Clélie, histoire romaine, 1654

Mas não havendo estrada sem tropeços ou na qual não se possa perder o caminho justo, como se pode ver por aqueles que estão em "Nova amizade" e afastam-se um pouco mais à direita ou um pouco mais à esquerda, Clélie previu que acabarão por perder a estrada. De fato, vindo de "Grande engenho", passarão por "Negligência" e, insistindo no caminho errado, chegarão a "Desigualdade", de lá a "Arrependimento", "Leviandade", "Esquecimento" e, ao invés de chegar a "Ternura por estima", acabarão por dar no "Lago da indiferença", que fica justamente aqui, no Mapa. Com suas águas tranqüilas ele se parece com o nome que carrega.
Por outro lado, partindo de "Nova amizade" e deslocando-se ligeiramente à esquerda, indo para "Indiscrição", passa-se pela estrada de "Perfídia", "Orgulho", vai-se então a "Maledicência", que leva a "Indignidade" e, ao invés de chegar em "Ternura por gratidão", acaba-se no "Mar da inimizade", onde naufragam todos os barcos. É um mar inquieto que, com águas agitadas pelo ímpeto daquela paixão, é o destino que espera aqueles que se desviaram à esquerda de "Nova amizade".
Aqui Clélie demonstra e expõe no Mapa que são necessárias mil boas qualidades para criar a obrigação de uma terna amizade. Aqueles que as têm más não podem dela obter mais que ódio ou no mínimo indiferença. Além disso, com seu Mapa esta honesta donzela quis dizer também que nunca amou e que não há de ter no coração mais que ternura. O rio da inclinação deságua, com efeito, em um mar que ela chama de "Perigoso", pois corre um grande perigo a mulher que ultrapassar os confins da amizade. Para tal fim, além desse mar ela situou a "Terra incógnita", pois ignoramos o que por lá existe e acreditamos que ninguém nunca navegou além das "Colunas de Hércules".

A vaidade
Daniel Defoe
Moll Flanders, 1722

Assim eu tinha, como já disse, todas as vantagens da educação que teria se fosse uma senhora igual àquelas com as quais convivia; e em algumas coisas até levava vantagem sobre as minhas senhoras, embora fossem superiores a mim; trata-se daqueles dons da natureza que todas as riquezas que elas tinham não eram suficientes para adquirir. Primeiro, eu era, de aspecto, mais bonita que qualquer uma delas; segundo, era mais bela de formas, e, terceiro, cantava melhor porque tinha melhor voz – permitam-me dizer que não estou aqui a exprimir uma presunção minha, mas a opinião de todos os que freqüentavam aquela família. Tinha, ademais, a vaidade que é comum a meu sexo; considerada muito bonita ou, se assim o preferirem, uma verdadeira beleza, eu sabia muito bem disso e estimava a mim mesma muito mais do que qualquer um pudesse fazê-lo. Gostava especialmente de ouvi-lo dito por alguém, o que acontecia não raro e me proporcionava grande satisfação. [...]
Mas a coisa da qual eu era mais vaidosa foi a minha ruína; ou melhor, a causa da minha ruína foi a minha vaidade. A dama em cuja casa eu estava tinha dois filhos, dois jovens fidalgos de prometente qualidade e belo porte, e minha desgraça foi dar-me perfeitamente bem com cada um dos dois, enquanto eles se comportavam em relação a mim de maneiras totalmente diversas. [...]
Coisas estranhas passaram pela minha cabeça e eu poderia dizer que já não era mais eu: um senhor como aquele vir me dizer que estava enamorado de mim e que eu era uma criatura, dizia ele, encantadora; essas eram coisas que eu não sabia manejar e minha vaidade subia aos mais altos níveis. A verdade é que minha cabeça estava cheia de orgulho e basta, mas, desconhecendo a maldade dos tempos, não tive a menor preocupação com minha integridade ou com minha virtude.
Se meu jovem senhor o tivesse oferecido à primeira vista, poderia ter tomado comigo qualquer liberdade que bem desejasse; mas ele não percebeu a ocasião, e assim, por aquela vez, as coisas correram bem para mim.





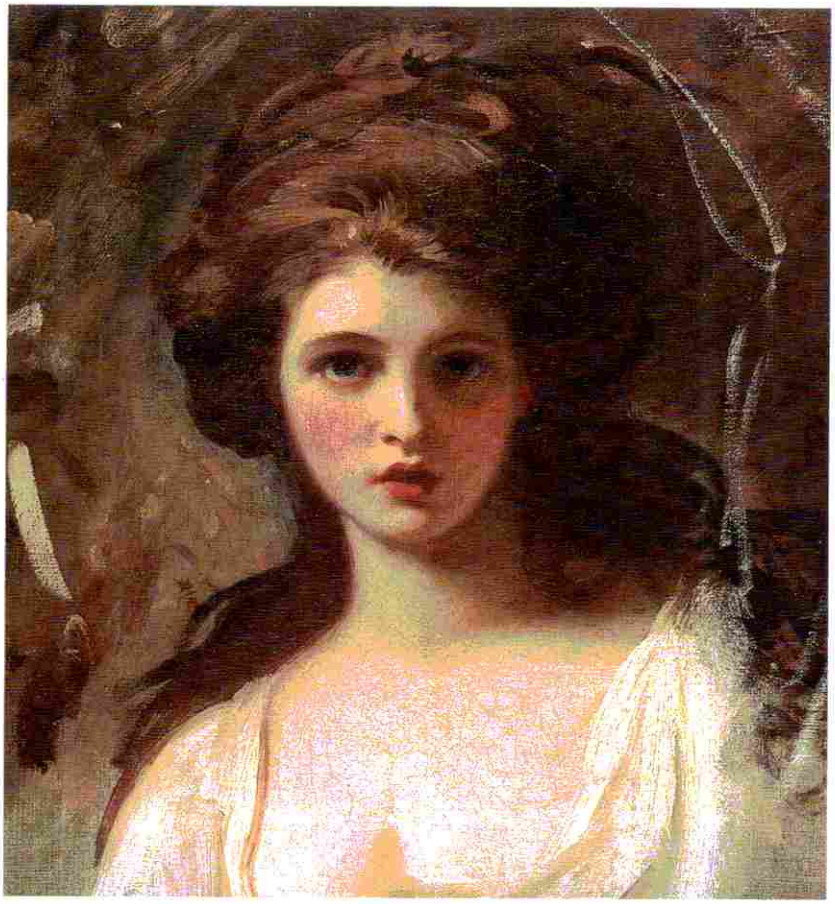
8. O livre jogo da Beleza

A estética do século XVIII dá ampla ressonância aos aspectos subjetivos indetermináveis do gosto. Em seu ápice, Immanuel Kant, com a *Crítica da razão*, põe na base da experiência estética o **prazer desinteressado** que se produz na contemplação da Beleza. Belo é aquilo que agrada de maneira desinteressada, sem ser originado por ou remissível a um conceito: o gosto é, por isso, a faculdade de julgar desinteressadamente um objeto (ou uma representação) mediante um prazer ou um desprazer; o objeto deste prazer é aquilo que definimos como belo.

É sempre verdade que, ao julgar belo um objeto, consideramos que o nosso gosto tem um valor universal e que todos devem (ou deveriam) partilhar o nosso juízo. Porém, como a universalidade do juízo de gosto não requer a existência de um conceito ao qual adequar-se, a universalidade do belo é subjetiva: é uma pretensão legítima por parte de quem emite o juízo, mas não pode assumir de modo algum valor de universalidade cognitiva. "Sentir" com o intelecto que a forma de um quadro de Watteau representando uma cena galante é retangular ou "sentir" com a razão que todo gentil-homem tem o dever de oferecer ajuda a uma dama em dificuldades não é o mesmo que "sentir" que o quadro em questão é belo: neste caso, de fato, tanto o intelecto quanto a razão renunciam à supremacia que exercem respectivamente sobre os campos cognitivo e moral e colocam-se no interior de um jogo livre com a faculdade imaginativa, segundo as regras ditadas por esta última. Mesmo em Kant, como em Rousseau e nas discussões sobre a paixão, assiste-se a um apartar-se da razão.

O prazer desinteressado do belo
Immanuel Kant
Crítica da faculdade do juízo, I, 1, II, 1790

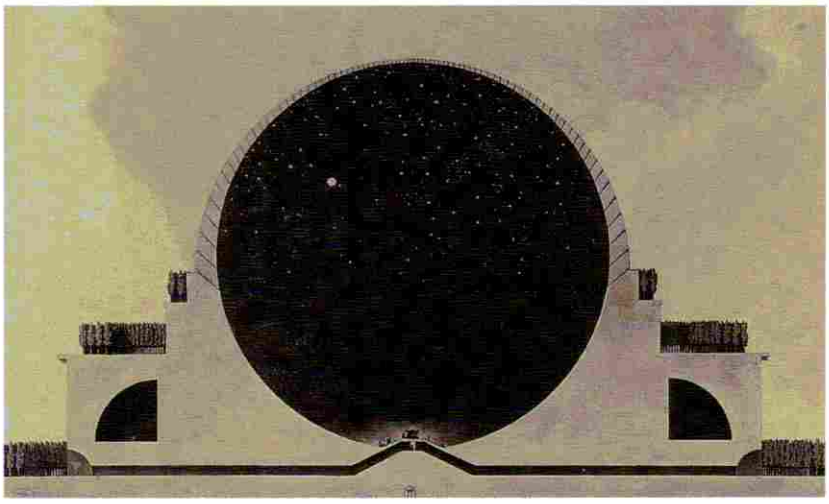
Esta explicação do belo pode ser inferida da explicação anterior do mesmo como um objeto de satisfação sem nenhum interesse. De fato, aquilo a cujo respeito se é consciente de experimentar uma satisfação sem nenhum interesse não pode ser julgado de outro modo, a não ser que deve conter um fundamento de satisfação para todos. Pois, como não se funda sobre alguma inclinação do sujeito (nem sobre algum outro interesse refletido), e como aquele que julga se sente, quanto à satisfação que dedica ao objeto, plenamente livre, então ele não pode encontrar condições privadas como fundamentos da satisfação.



George Romney,
Retrato de Lady Hamilton como Circe,
c. 1782.
Londres, Tate Gallery

Não obstante, este ceder o passo diante daquilo que a razão não pode controlar ainda acontece segundo as regras da própria razão e ninguém conseguiu melhor do que Kant sustentar esta tensão interna ao Iluminismo. Todavia, o próprio Kant teve que admitir a penetração de elementos não racionais no interior do sistema. Um destes é a legitimação, ao lado da "Beleza aderente", da "Beleza vaga", da indefinibilidade do arabesco e do abstrato. O Romantismo aumentará desmesuradamente o espaço da **Beleza vaga**, fazendo-a coincidir com a Beleza *tout court*. Mas, sobretudo, Kant irá reconhecer no Sublime (cf. Capítulo XI) a potência da Natureza informe e ilimitada: as rochas íngremes e majestosas, as nuvens de temporal, os vulcões, os furacões, o oceano e qualquer outro fenômeno em que se manifesta a idéia infinita da Natureza. Em Kant opera-se ainda uma confiança ilimitada na positividade da Natureza, em seus fins (que comportam e realizam o progresso do gênero humano em direção ao melhor) e nas suas harmonias.

John Russel,
Lua,
1795.
Birmingham, City Council

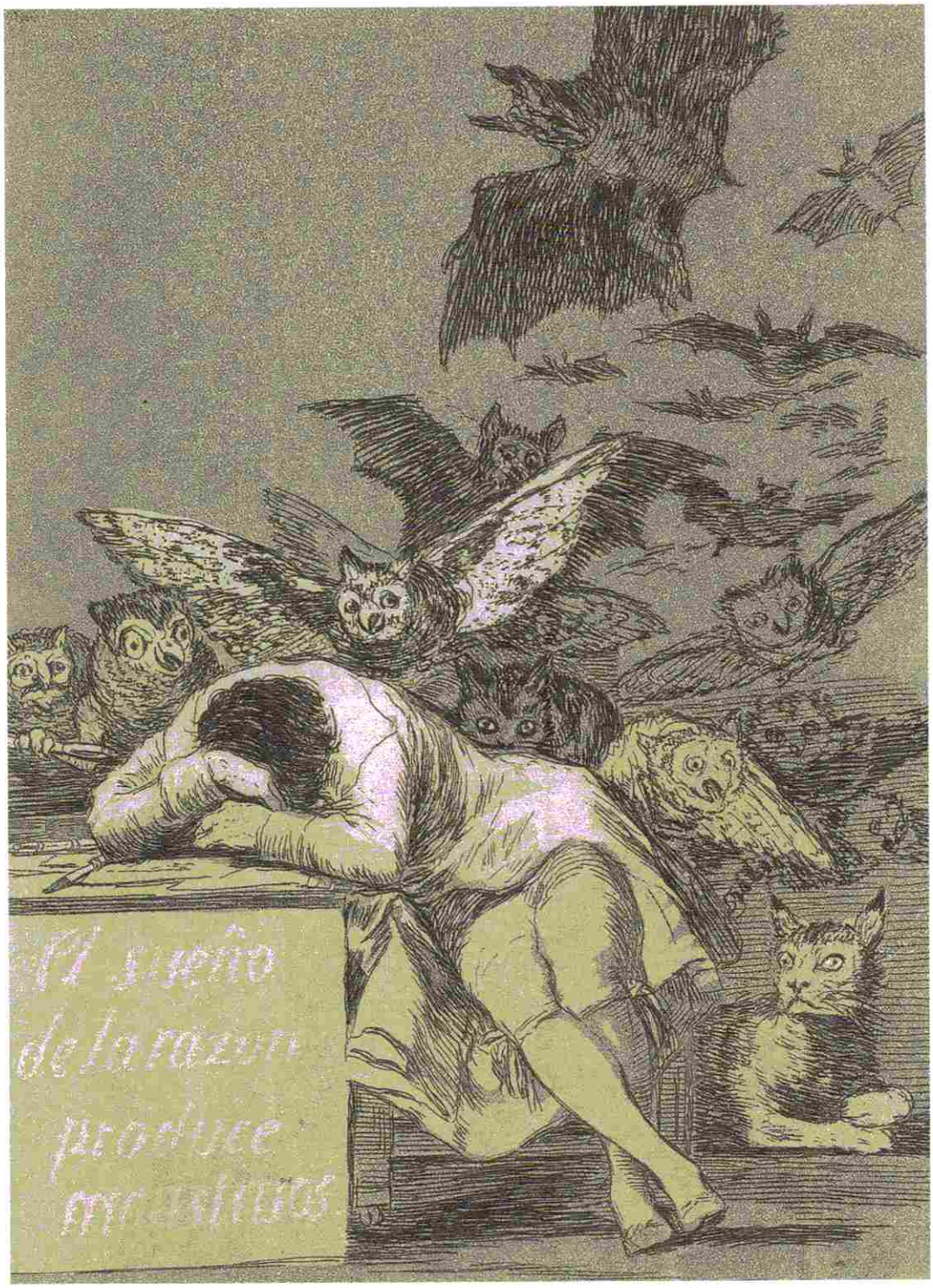


Étienne-Louis Boullée
Cenotáfio de Newton,
detalhe,
1784.
Paris, Bibliothèque
Nationale de France

Esta "teodicéia estética", típica do século, está presente também em Hutcheson e Shaftesbury, para os quais a existência *in natura* do mal e do feio não contradiz a ordem positiva e substancialmente boa da criação. Contudo, se a Natureza não é mais um belo jardim inglês, mas algo de indefinivelmente mais potente que provoca uma espécie de sufocação da vida, torna-se difícil reconduzir esta comoção a harmonias universais regulares. De fato, o êxito *racional* da experiência do Sublime é para Kant o reconhecimento da independência da razão humana em relação à natureza, graças à descoberta da existência de uma faculdade do espírito que pode ultrapassar qualquer medida sensível.

A Beleza vaga
Giacomo Leopardi
As lembranças – Cantos, 1824
Vagas estrelas da Ursa, eu não contava
Voltar ao hábito de vos olhar
Sobre o pátrio jardim esplendoroso
E conversar convosco das janelas
Deste refúgio onde morei menino
E vi o fim de minhas alegrias.
Então, quantas imagens, quantas fábulas
Suscitou-me na mente o aspecto vosso
E das vossas luzentes companheiras!
Sentado, mudo, sobre a verde grama
Eu passava das noites grande parte
A contemplar o céu, a ouvir o canto
Da rã remotamente na planície!
E o pirilampo errava pelas sebes,
Pelos canteiros, sussurrando ao vento
Os ciprestes e aléias perfumadas
Lá na floresta; e sob o pátrio teto
Ouviam-se as conversas dos criados
Em seu calmo labor. Que pensamentos
Vastos, que doces sonhos deu-me a vista
Do mar ao longo e os azulados montes
Que daqui vejo e que transpor um dia
Eu pensava, a fingir no meu viver
Arcanos mundos e ventura arcana!
Ignaro do meu fado, quantas vezes
Esta doída e nua vida minha
Não teria eu trocado pela morte.

Desejo de Beleza
Francis Hutcheson
Pesquisas sobre idéias de Beleza e de Virtude, I, 15, 1725
Parece evidente que alguns objetos são ocasiões imediatas para esse prazer da Beleza, que nós temos sentidos capazes de percebê-lo e que isso é diverso daquela alegria que surge de uma perspectiva de vantagem. Não vemos, aliás, a conveniência e a utilidade negligenciadas para se obter Beleza, sem nenhuma outra perspectiva de vantagem nas belas formas que não a sugestão de idéias deleitosas de Beleza? Ora, isso mostra que, embora se possam buscar os objetos belos por egoísmo, com o objetivo de obter os prazeres da Beleza, como em arquitetura, em jardinagem e em muitas outras coisas, deve existir, contudo, um sentido da Beleza antecedente até mesmo à perspectiva dessa vantagem, sem o qual estes objetos não seriam tão vantajosos nem suscitariam em nós aquele prazer que os torna vantajosos. O nosso sentido da Beleza nos objetos, através do qual eles são designados como bons para nós, é bem distinto do desejo que despertam em nós quando são assim constituídos. O nosso desejo de Beleza pode ser contrabalançado por recompensas ou ameaças, mas o nosso sentido dela não: assim como o medo da morte ou o amor à vida podem nos fazer escolher e desejar uma poção amarga ou rejeitar certos alimentos que os sentidos do gosto nos indicariam como deleitosos, nenhuma perspectiva de vantagem ou medo de dano pode tornar aquela poção agradável para o sentido ou aqueles alimentos desagradáveis se eles já não o eram anteriormente a partir dessa perspectiva. Dá-se exatamente o mesmo em relação ao sentido da Beleza e da harmonia: que a busca de tais objetos seja freqüentemente negligenciada diante da perspectiva de alguma vantagem, da aversão ao esforço ou de qualquer outro motivo egoísta não prova que não tenhamos um senso de Beleza, mas só que o nosso desejo dela pode ser contrabalançado por um desejo mais forte. Assim, o fato de que o ouro supere em importância a prata nunca é aceito como prova de que esta última seja desprovida de importância.


El sueño
de la razon
produce
monstruos.

9. A Beleza cruel e tenebrosa

Francisco de Goya y Lucientes, *O sono da razão produz monstros*, 1797-1798. Hamburgo, Kunsthalle

páginas seguintes
Pietro Longhi, *O reduto*, 1750. Veneza, Ca'Rezzonico

O lado obscuro da razão está inscrito nas próprias conclusões de Kant: a independência da razão em relação à natureza e a necessidade de uma fé imotivada em uma Natureza boa. A razão humana tem o poder de desencarnar qualquer objeto cognitivo para reduzi-lo, sob forma de conceito, a domínio próprio, ou seja, para tornar-se independente. Todavia, se é assim, que limite pode impedir que se reduzam não apenas as coisas, mas até as pessoas a objetos manipuláveis, desfrutáveis, modificáveis? Quem pode impedir o **planejamento racional do mal** e a destruição dos corações alheios?

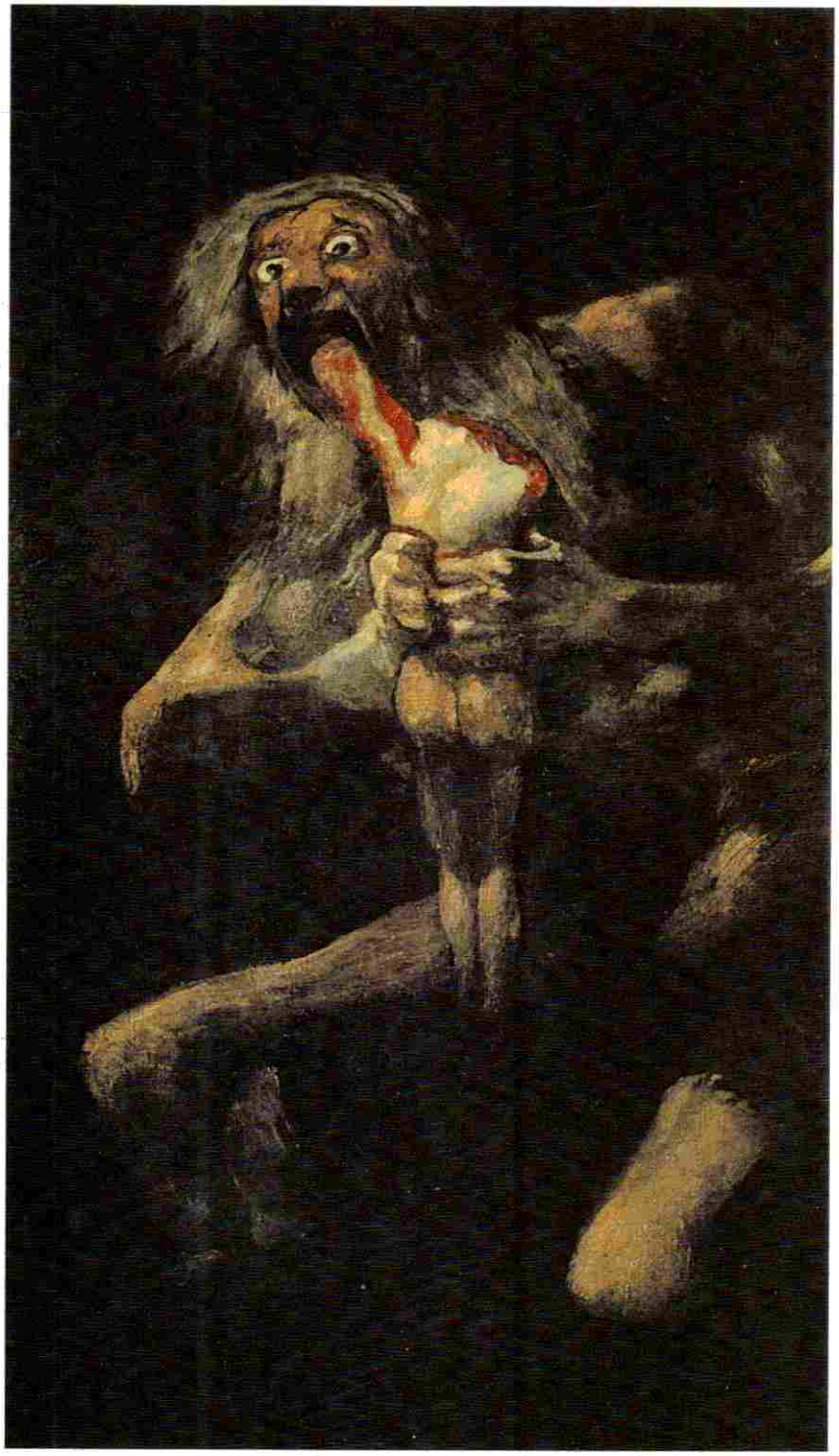
É o que mostram os protagonistas de *As relações perigosas* de Laclos, onde a Beleza refinada e culta é uma máscara por trás da qual se escondem o lado tenebroso do homem e, sobretudo, a sede de vingança da mulher, decidida a desforrar-se, com as armas da crueldade e do mal, da opressão que seu próprio sexo sofreu durante séculos. O uso cruel e desapiedado da razão deixa suspeitar que a Natureza não é em si nem boa nem bela. O que impediria, portanto, que a pensemos, como faz De Sade, como um monstro cruel esfomeado de carne e sangue? A evidência da história humana não oferece provas abundantes para sustentá-lo?

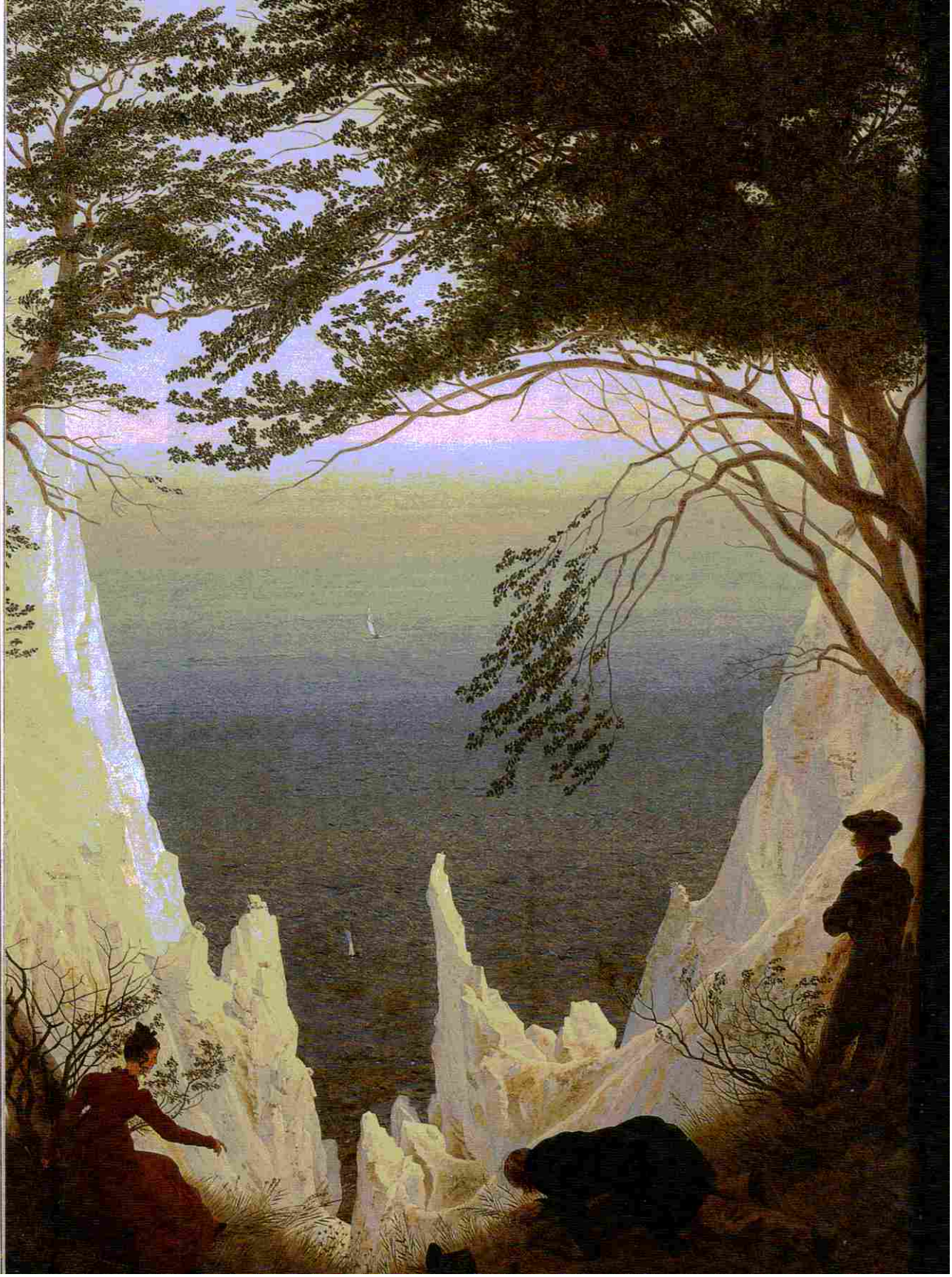
A crueldade coincide, portanto, com a natureza humana, o sofrimento é o meio para alcançar o prazer, único fim em um mundo iluminado pela luz violenta de uma **razão sem limites** que povoa o mundo com seus pesadelos. A Beleza dos corpos não tem mais nenhuma conotação espiritual, exprime apenas o prazer cruel do carnífice ou o suplício da vítima, sem nenhum adorno moral: é o triunfo do reino do mal no mundo.

Francisco de Goya y Lucientes, *Saturno*, 1821-1823. Madri, Museo del Prado

O planejamento racional do mal
François Choderlos de Laclos
As relações perigosas, 1782
Cabe-lhe agora arranjar para que a Sra. de Volanges não se assuste com os arroubos de sentimento a que o nosso jovem se permitiu em sua carta. Salve-nos do convento e sobretudo tente fazê-la abandonar a pretensão de reaver as cartas escritas pela pequena, pois Danceny não quer cedê-las a nenhum custo, e não posso censurá-lo: dessa vez a razão e o amor estão perfeitamente de acordo. Li, desafiando o tédio, essas famosas cartas e me pareceu que um dia ainda podem ser úteis. Explico. Apesar de todas as nossas precauções, um escândalo ainda poderia acontecer, capaz de arruinar o matrimônio e com ele todos os nossos projetos sobre Gercourt. Para essa eventualidade, e como ainda pretendo, por minha conta, vingar-me da mãe, reservo-me a possibilidade de desonrar a filha.
Escolhendo bem entre as cartas e publicando apenas alguns trechos, seria possível dar a entender que foi a pequena Volanges quem deu os primeiros passos e até se ofereceu francamente. Algumas cartas poderiam comprometer também a mãe, manchando-a, no mínimo, com uma imperdoável negligência.

Razão sem limites
Mary Wollstonecraft Shelley
Frankenstein, 1818
Ninguém pode imaginar a variedade de sentimentos que me levou adiante, como um furacão, no primeiro entusiasmo do sucesso. A vida e a morte surgiam-me como laços ideais que eu devia desfazer permitindo que uma torrente de luz escorresse em seguida para nosso escuro mundo. Uma nova espécie haveria de bendizer-me como seu criador e sua fonte; muitas criaturas felizes e excelentes me seriam devedoras de sua existência. Nenhum pai poderia pretender a gratidão de um filho de modo tão completo. Prosseguindo nestas reflexões, pensei que, se eu podia animar a matéria inanimada, com o tempo (embora no momento ainda o considerasse impossível) estaria em condições de devolver a vida a um corpo aparentemente condenado à corrupção. Tais eram as idéias que sustentava em meu íntimo, enquanto me dedicava à minha empresa com incansável ardor. Minhas faces estavam pálidas de tanto estudar e minha aparência emaciada por viver em lugares fechados. Às vezes, já no limiar da certeza, eu falhava diante de um obstáculo; agarrava-me, contudo, à esperança de que no momento seguinte ou no dia seguinte haveria de conseguir. Um segredo que só eu possuía alimentava esta esperança; e a lua seguia minha faina noturna enquanto, com incessante e palpitante obstinação, perscrutava a natureza em seus mais íntimos recessos. Quem pode imaginar os horrores de minhas pesquisas quando me aventurava nos úmidos e proibidos recintos dos cemitérios ou torturava um animal vivo para animar uma argila sem vida? Nesse momento meus membros tremem e meus olhos anuviam-se àquela lembrança; mas então um impulso irresistível e quase frenético me empurrava adiante; parecia que empenhara todo o meu espírito e toda a minha capacidade de sentir naquele único objetivo. Mas era na realidade uma obsessão passageira, que me restituiu uma sensibilidade ainda mais aguda quando, mal aquele excepcional estímulo deixou de agir sobre mim, voltei a meus velhos hábitos. Recolhi ossos nas tumbas e perturbei com dedos profanos os tremendos segredos da estrutura humana. Em um quarto solitário, quase uma cela no último andar da casa, separado dos outros apartamentos por uma escada e um vestíbulo, eu organizara o meu laboratório de imunda criação. Os olhos me saíam das órbitas enquanto vigiava cada detalhe do processo. A sala de dissecação e o matadouro forneciam-me muito material; freqüentemente minha natureza humana se revoltava nauseada contra aquilo que eu fazia, enquanto, do outro lado, estimulado por uma mania sempre crescente, eu levava a termo a minha obra.





Capítulo XI

O Sublime

1. Uma nova concepção do Belo

Caspar David Friedrich, *Rochedos em Rügen*, 1818. Winterthur, coleção Reinhart

Na concepção neoclássica, como de resto em outras épocas, a Beleza é vista como uma qualidade do objeto que percebemos como belo e por isso recorre-se a definições clássicas, como "unidade na variedade" ou "proporção" e "harmonia". Para Hogarth, por exemplo, existem uma "linha da Beleza" e uma "linha da graça", ou seja, as condições da Beleza residem na forma do objeto. No século XVIII, contudo, começam a se impor alguns termos como "gênio", "gosto", "imaginação" e "sentimento", que deixam entender que está se formando uma nova concepção do belo.

A idéia de "gênio" e de "imaginação" remete seguramente ao dom de quem inventa ou produz uma coisa bela, enquanto a idéia de "gosto" é mais característica do dom de quem é capaz de apreciá-la. É claro, contudo, que todos estes termos nada têm a ver com as características do objeto, mas sim com as qualidades, as capacidades ou as disposições do sujeito (seja aquele que produz, seja aquele que julga o belo).

Embora nos séculos precedentes não faltassem termos referentes às capacidades estéticas do sujeito (pensemos no conceito de "engenho", "*Wit*", de "*agudeza*", de "*esprit*"), é no século XVIII que os direitos do sujeito começam a definir plenamente a experiência do Belo.

Aquilo que é belo é definido pelo modo como nós o apreendemos, analisando a consciência daquele que pronuncia um juízo de gosto.

A discussão sobre o Belo desloca-se da pesquisa das regras para produzi-lo ou reconhecê-lo à consideração dos efeitos que produz (embora Hume, em sua *Regra do gosto*, tente conciliar a **subjetividade do juízo de gosto** e da experiência de um efeito com algumas **características objetivas**

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *A bola de sabão*, c. 1739. Nova York, Metropolitan Museum of Art

Subjetividade do juízo de gosto
David Hume
Ensaios morais, políticos e literários, XXIII, c. 1745
Uma causa evidente em razão da qual muitos não experimentam o sentimento justo da Beleza é a falta daquela delicadeza da imaginação necessária para que se possa ser sensível àquelas emoções mais sutis. Toda a gente pretende ter esta delicadeza, todos falam dela e procuram tomá-la como padrão de toda espécie de gosto ou sentimento.

Características objetivas
David Hume
Ensaios morais, políticos e literários, XXIII, c. 1745
Embora seja inegável que a beleza e a deformidade, mais que a doçura e o amargor, não são qualidades dos objetos, mas pertencem inteiramente ao sentimento, interno ou externo, é preciso reconhecer que há nos objetos certas qualidades que estão por natureza destinadas a produzir esses peculiares sentimentos.

Ora, como tais qualidades podem estar presentes em pequeno grau, ou podem misturar-se e confundir-se umas com as outras, acontece com freqüência de o gosto não ser afetado por essas diminutas qualidades ou é incapaz de distinguir entre os diversos sabores na desordem em que se apresentam. Quando os órgãos são tão finos que não deixam escapar nada, e ao mesmo tempo são suficientemente apurados para distinguir todos os ingredientes da composição, dizemos que há uma delicadeza do gosto, quer empreguemos estes termos em sentido literal ou em sentido metafórico. Portanto, podemos aqui aplicar as regras gerais da Beleza, pois elas são tiradas de modelos estabelecidos e da observação daquilo que agrada ou desagrada, quando apresentado isoladamente e em alto grau. Se as mesmas qualidades, numa composição contínua e em menor grau, não afetam os órgãos com um sensível deleite ou desagrado, excluímos aquela pessoa de qualquer pretensão a esta delicadeza.

Jean-Honoré Fragonard,
A leitora,
1776.
Washington,
National Gallery

da coisa apreciada como bela). Que o belo é algo que como tal se mostra para nós, que o percebemos, que é ligado aos sentidos, ao reconhecimento de um prazer, é idéia predominante em ambientes filosóficos diversos. Da mesma forma, é em ambientes filosóficos diversos que avança a idéia do Sublime.

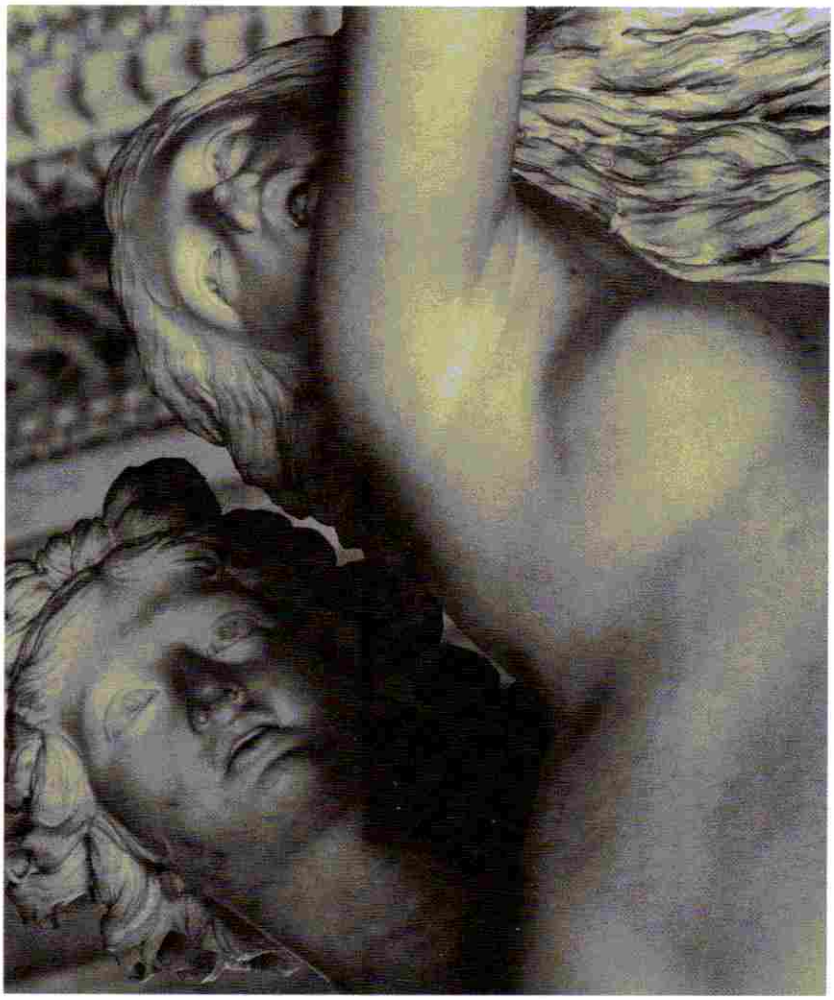
2. Sublime é o eco de uma grande alma

Foi um autor da época alexandrina, o Pseudo-Longino, o primeiro a falar do **Sublime** e a dedicar a este conceito um famoso tratado, que irá circular desde o século XVII, nas traduções inglesa de John Hall e francesa de Boileau. Porém, é somente a partir da metade do século seguinte que o conceito retorna com vigor particular.

O Pseudo-Longino considera o Sublime uma expressão de grandes e nobres paixões (como aquelas expressas nos poemas homéricos ou nas grandes tragédias clássicas) que colocam em jogo a **participação sentimental**, seja do sujeito criador, seja do sujeito fruidor, na obra de arte. Longino coloca em primeiro plano no processo da criação artística o momento do entusiasmo: o Sublime é para ele algo que anima o discurso poético de dentro para fora e arrasta os ouvintes ou leitores ao êxtase. Longino dá muita atenção às técnicas retóricas e estilísticas com que se produz este efeito, afirmando, portanto, que se atinge o Sublime através da arte. Donde, para Longino, o **Sublime é um efeito da arte** (não um fenômeno natural), para cuja realização concorrem determinadas regras e que tem como fim a obtenção do prazer. As primeiras reflexões seiscentistas inspiradas no Pseudo-Longino referem-se ainda a um "estilo Sublime" e, portanto, a um procedimento retórico apropriado aos argumentos heróicos e expresso através de uma linguagem elevada, capaz de fazer com que se experimentem nobres paixões.

Sublime
Pseudo-Longino (século I)
Do Sublime, I
[...] O Sublime não leva os ouvintes à persuasão mas à exaltação: porque o salto imprevisível que provoca prevalece sempre sobre tudo aquilo que convence ou que agrada.

Participação sentimental
Pseudo-Longino (século I)
Do Sublime, VIII
[...] Quase por natureza nossa alma eleva-se diante daquilo que é verdadeiramente sublime e, presa de uma orgulhosa exaltação, enche-se de uma alegria soberba, como se ela mesma tivesse gerado aquilo que acaba de ouvir. Assim quando um leitor culto e esperto lê ou ouve muitas vezes alguma coisa e não experimenta por dentro nada de grande, nenhuma reflexão mais rica do que a percepção literal do discurso, mas, ao contrário, percebe que ao ser lida e relida tal obra perde sentido, então ele não se encontra diante do verdadeiro Sublime, mas diante de algo que dura apenas o espaço da leitura ou da audição. Porque a verdadeira grandeza é aquela que enriquece os pensamentos, aquela que é difícil, aliás impossível, contestar, aquela que nos deixa uma lembrança duradoura e indelével. Em suma, a Beleza autenticamente Sublime é aquela que agrada sempre a todos.



Gian Lorenzo Bernini, *Apolo e Dafne*, detalhe, 1625. Roma, Villa Borghese

O sublime como efeito da arte
Pseudo-Longino (século I)
Do Sublime, VII
De modo que cinco são aquelas que poderemos chamar de fontes mais produtivas do Sublime; cinco categorias que têm como pressuposto comum e fundamental o talento lingüístico, sem o qual não se pode mesmo fazer nada.
A primeira e mais poderosa é a fluência exuberante dos pensamentos, conforme defini em meu livro sobre Xenofonte; a segunda é o *pathos* arrebatador e inspirado. Mas estas duas primeiras inclinações ao Sublime são na maior parte das vezes congênitas. As outras três fontes, ao contrário, são alcançadas através da arte. E são: a modalidade formal das figuras (distintas em figuras de pensamento e de palavra), o engenho expressivo (que consta de duas partes: a seleção léxica e a elaboração trópica do estilo) e enfim – quinta causa de grandeza e compêndio de todas aquelas que a precedem – o decoro e o distanciamento da composição.

3. O Sublime da Natureza

Caspar Wolf, *A ponte do diabo*, 1777. Aarau, Aargauer Kunsthaus Aarau

Na perspectiva setecentista, ao contrário, a idéia do Sublime associa-se antes de tudo a uma experiência não concernente à arte, mas à natureza, e nesta experiência são privilegiados o informe, o doloroso e o tremendo. No curso dos séculos, reconheceu-se a existência de coisas belas e agradáveis e de coisas ou fenômenos terríveis, apavorantes e dolorosos: com freqüência, louva-se a arte por imitar ou representar de modo belo o feio, o informe, o terrível, os monstros ou o diabo, a morte ou uma tempestade. Em sua *Poética*, Aristóteles explica justamente que a tragédia, ao representar eventos tremendos, deve produzir no espírito do espectador **piedade e terror**. O acento, todavia, recai sobre o processo de purificação (**catarse**), através do qual o espectador se libera daquelas paixões que por si só não proporcionam nenhum prazer. No século XVII alguns pintores foram apreciados por suas representações de seres feios, desagradáveis, estropiados e mancos, ou de céus nebulosos e tempestuosos, mas nenhum deles afirmava que um temporal, um mar borrascoso ou qualquer outra coisa ameaçadora e desprovida de forma definida pode ser bela por si mesma. No século XVIII, ao contrário, o universo do prazer estético divide-se em duas províncias, a do Belo e a do Sublime, embora as duas províncias não

Piedade e terror
Aristóteles (século IV a.C.)
Poética, XIV
O medo e a piedade podem nascer como efeito do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar da própria composição dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade do poeta. Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula deve ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão se passando, sinta arrepios e chore, como quem ouve contar a história de Édipo. Provocar este efeito através da visão é antes extrínseco à arte, sendo mais ligado à encenação. Os autores que buscam, pela encenação, não o terror, mas apenas a emoção diante do monstruoso, nada têm em comum com a tragédia, pois na tragédia não se deve proporcionar um prazer qualquer, mas apenas aquele que lhe é próprio. Como o poeta deve proporcionar o prazer de sentir piedade ou temor por meio de uma imitação, é evidente que tais emoções devem ser suscitadas pelos fatos.

Catarse
Aristóteles (século IV a.C.)
Poética, VI
A tragédia é, portanto, a imitação de uma ação importante e completa, tendo uma extensão própria; num estilo agradável pelo emprego de cada elemento segundo as partes; ação apresentada por atores e não por uma narrativa e que, suscitando a piedade e o temor, tem por efeito a purificação dessas emoções.

Caspar David Friedrich, *Naufrágio*, 1824. Hamburgo, Kunsthalle

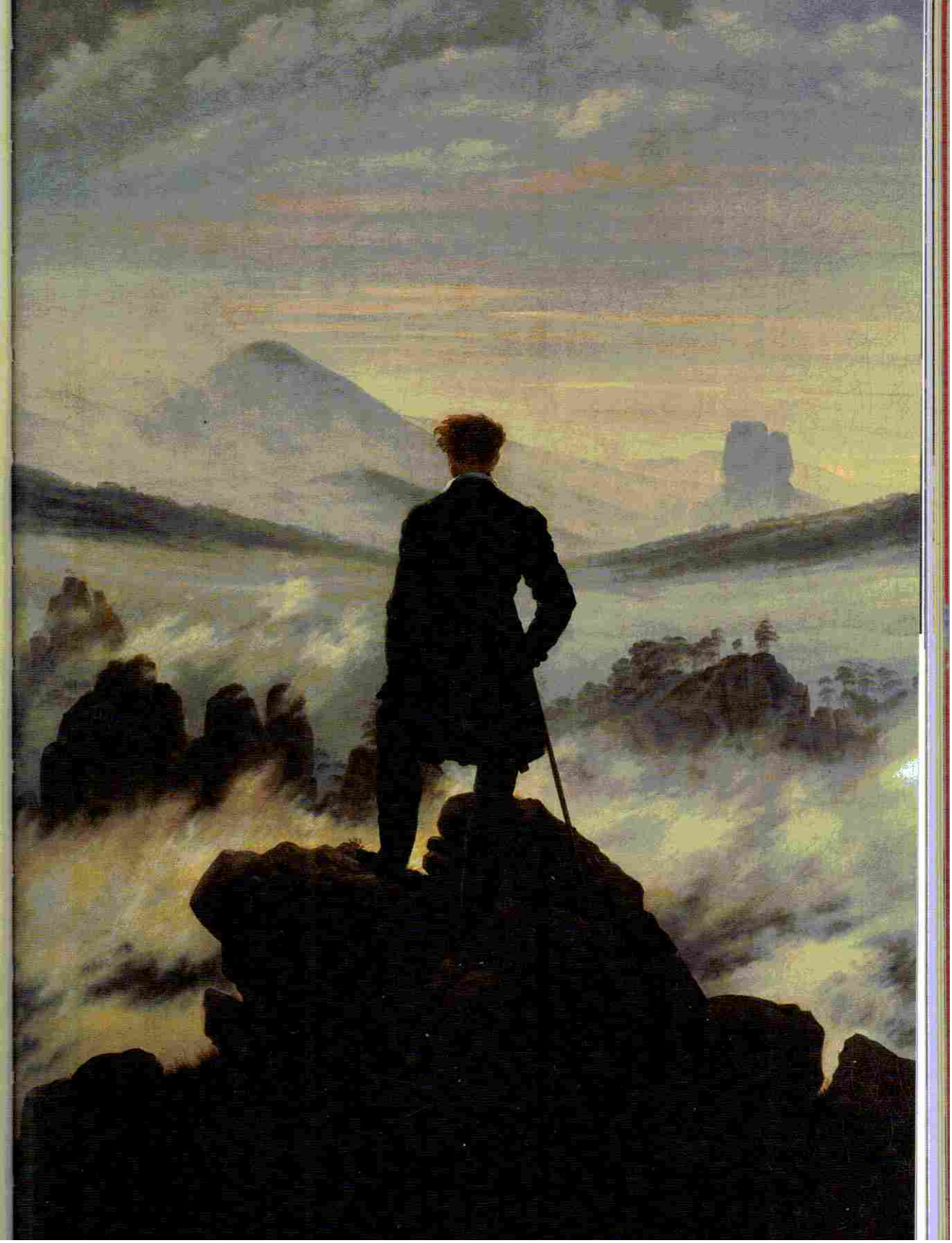
em face
Caspar David Friedrich, *Viajante diante do mar de nuvens*, 1818. Hamburgo, Kunsthalle

se apresentem totalmente separadas (como aconteceu com a distinção entre Belo e Verdadeiro, Bem e Bom, Belo e Útil e até mesmo entre Belo e Feio), pois a experiência do Sublime adquire muitas daquelas características atribuídas anteriormente à experiência do Belo.

Esta é uma época de viajantes ansiosos por conhecer novas paisagens e novos costumes, não por desejo de conquista, como aconteceu nos séculos precedentes, mas para experimentar novos prazeres e novas emoções. Desenvolve-se assim um gosto pelo exótico, interessante, curioso, diferente, **estupefaciente**.

Nasce nesse período aquela que poderíamos chamar de "poética das montanhas": o viajante que se aventura na travessia dos Alpes é fascinado por rochas inacessíveis, geleiras sem fim, abismos sem fundo, **extensões sem limites**.

Já no final do século XVII, Thomas Burnet, em seu *Telluris theoria sacra*, vê na **experiência das montanhas** algo que eleva a alma a Deus, evoca a sombra do infinito e suscita grandes pensamentos e paixões. No século XVIII, em seus *Ensaios morais*, Shaftesbury escreverá: "Mesmo as rochas ásperas, os antros musguentos, as cavernas irregulares e as cascatas desiguais, adornadas por todas as graças do selvagem, parecem-me tão mais fascinantes porque representam mais francamente a natureza e estão envolvidas em uma magnificência que supera as ridículas contrafações dos jardins principescos."



Estupefaciente
Edgar Allan Poe
A narrativa de A. Gordon Pym, 1838
Trevas soturnas planavam agora acima de nós – mas das profundezas leitosas do oceano emergia um fulgor luminoso que resvalava pelos flancos da embarcação. Estávamos quase cobertos pelo aguaceiro branco de cinzas que se depositava sobre nós e sobre a canoa, mas fundia-se ao cair na água. O topo da catarata perdia-se inteiramente na obscuridade e na distância. Contudo, era evidente que dela nos aproximávamos com terrível velocidade. A intervalos, eram nela visíveis amplas fendas, escancaradas, se bem que momentâneas, e por essas fendas, atrás das quais era um caos de imagens flutuantes e indistintas, precipitavam-se correntes de ar de grande vigor, mas silenciosas, encrespando o oceano com sua passagem.

Extensões sem fim
Ugo Foscolo
Últimas cartas de Jacopo Ortis,
13 de maio, 1798
Se eu fosse pintor! Que rica matéria para meu pincel! O artista imerso na idéia deliciosa do belo adormece ou pelo menos mitiga todas as outras paixões. – Mas e se fosse mesmo pintor? Já vi nos pintores e nos poetas a bela, e por vezes também a pura natureza; mas a natureza suprema, imensa, inimitável, jamais a vi pintada. Homero, Dante, Shakespeare, três mestres de todos os engenhos sobre-humanos, investiram minha imaginação e inflamaram-me o coração: banhei de quentíssimas lágrimas os seus versos; e adorei suas sombras divinas como se as visse sentadas sobre as excelsas abóbadas que coroam o universo, a dominar a eternidade. Também os originais que tenho diante de mim preenchem todas as potências de minha alma e eu não ousaria, Lorenzo, não ousaria mesmo que em mim se transfundisse Michelangelo, esboçar as primeiras linhas. Deus Supremo! Quando olhas uma tarde de primavera, compraz-te, quem sabe, a tua criação? Versaste para consolar-me uma fonte inexaurível de prazer, que eu muitas vezes olhei com indiferença. Sobre a crista do monte dourado pelos raios pacíficos do Sol que vai se indo, vejo-me cercado por uma cadeia de colinas sobre as quais ondeiam as searas, e balançam as videiras sustentadas em ricos festões por oliveiras e olmos: os vales e picos distantes seguem num crescendo como se estivessem colocados uns sobre os outros. Abaixo de mim, as costas do monte fendem-se em barrancos infecundos entre os quais vão se ofuscando as sombras da noite, que pouco a pouco se levantam; o fundo escuro e horrível parece a boca de uma voragem. Na falda meridional o ar é dominado pelo bosque que cora e ofusca o vale onde pastam no frescor as ovelhas e pendem da vertente as cabras desbandadas. Cantam plangentes os pássaros como se chorassem o dia que morre, mugem as novilhas, e o vento parece deleitar-se com o sussurrar das frondes. Mas do lado do setentrião dividem-se as colinas e abre-se ao olhar uma interminável planície: distinguem-se nos campos vizinhos os bois que voltam para casa; o agricultor cansado os segue apoiado ao cajado; e, enquanto as mães e esposas põem a mesa do jantar para a fatigada família, fumam as vilas distantes ainda branquejantes, e as cabanas dispersas pelos campos. Os pastores ordenham os rebanhos e a velhinha que fiava à porta do redil abandona o trabalho e se vai acarinhando e esfregando o bezerro, e os cordeirinhos a balir em torno às mães. A vista, entrementes, vai se dissipando, e depois de longuíssimas filas de árvores e campos, termina no horizonte onde tudo diminui e se confunde. Lança o Sol que parte uns poucos raios, como se fossem um último adeus dado à Natureza; as nuvens ruborizam-se para depois languescerem e, pálidas, finalmente se apagarem: então a planície se perde, as sombras difundem-se sobre a face da terra, e eu, quase no meio do oceano, daquela parte nada encontro senão o céu.

A experiência das montanhas
Thomas Burnet
Telluris theoria sacra, IX, 1681
Os maiores objetos da Natureza são, penso eu, os mais agradáveis de se olhar, e depois da ampla abóbada do céu e das ilimitadas regiões povoadas de estrelas, não há nada que eu contemple com tanto prazer quanto o vasto mar e as montanhas. Há algo de augusto e majestoso em seu aspecto, algo que inspira à mente grandes pensamentos e paixões. Em circunstâncias assim, o pensamento se eleva naturalmente a Deus e à Sua grandeza, e tudo aquilo que tenha tão-somente a sombra ou a aparência do infinito, como todas as coisas que excedem a compreensão, preenche e subjuga a mente com seu excesso, projetando-a em uma espécie de agradável estupor e admiração.

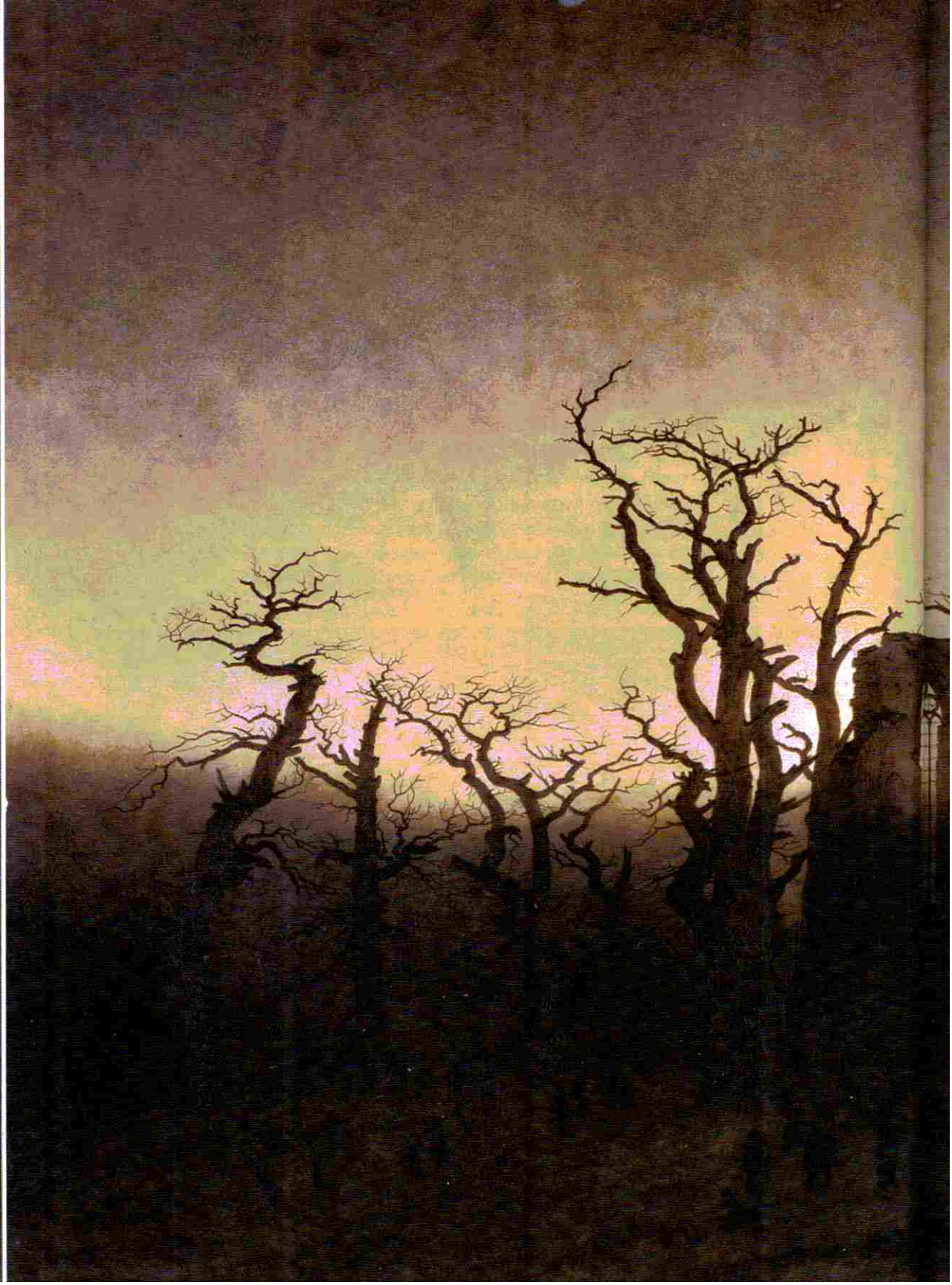
4. A poética das ruínas

A partir da segunda metade do século XVIII, afirma-se efetivamente o gosto pelas arquiteturas góticas que, em relação às medidas neoclássicas, não podem deixar de parecer desproporcionais e irregulares, e esse gosto pelo irregular e o informe leva, justamente, a uma nova apreciação das **ruínas**. O Renascimento apaixonara-se pelas ruínas da antiguidade grega, pois através delas era possível adivinhar a forma acabada das obras originais; o neoclassicismo tentara reinventar tais formas (basta pensar em Canova e Winckelmann). Agora, ao contrário, a ruína é apreciada exatamente por sua incompletude, pelos sinais que o tempo inexorável lhes deixou, pela vegetação inculta que a recobre, por seus musgos e suas fissuras.

Karl Friedrick Schinkel, *Cidade medieval sobre o rio*, 1815. Berlim, Nationalgalerie

páginas seguintes
Caspar David Friedrich, *Abadia no bosque de carvalhos*, 1809-1810. Berlim, Nationalgalerie

Ruínas
Percy Bysshe Shelley
Adonais, XLIX, 1821
Sim, vai a Roma – o Paraíso, a tumba,
a cidade e o deserto todos juntos;
vai onde as ruínas brotam como
montanhas despedaçadas, e as relvas
floridas e as minutas selvas perfumadas
vestem os ossos da nua Desolação,
até que o espírito de lá guie teus passos
a um declive cujo acesso é verdejante,
onde como o sorriso de um infante
na grama sobre os mortos se estende
uma luz de flores sorridentes; [...]



5. O "gótico" na literatura

O gosto pelo gótico e pelas ruínas não caracteriza apenas o universo do visivo, mas também a literatura: é nessa segunda metade do século que floresce o romance "gótico", povoado de castelos e monastérios em decadência, subterrâneos inquietantes propícios a visões noturnas, delitos tenebrosos e fantasmas.
Paralelamente florescem a **poesia cemiterial**, a elegia fúnebre, uma espécie de **erotismo mortuário** que irá se prolongar e chegar ao ápice da morbidez com o Decadentismo do final do século XIX (mas que já fizera sua aparição na poesia seiscentista, na **morte de Clorinda**, de Tasso). Assim, enquanto alguns representam paisagens ou situações aterrorizantes, outros interrogam-se sobre o porquê do **horror** suscitar deleite, dado que até então a idéia de deleite e prazer fora associada, ao contrário, à experiência do Belo.

A poesia cemiterial
Percy Bysshe Shelley
Hino à Beleza intelectual, V, 1815-1816

Quando era rapaz buscava espectros e fugia
pelos quartos à escuta, pelas veredas e ruínas,
e os bosques sob estrelas, seguindo em
passos temerosos
esperanças de diálogos luminosos com
mortos desaparecidos.
Apelava aos nomes venenosos de que se
nutre a juventude;
não me ouviam – não os via –
quando absorto meditava do destino
da vida, na hora doce em que o vento corteja
cada ser vivo que desperta para ter
notícias de pássaros e flores,
Inesperada descia em mim a tua sombra;
eu gritava, e as mãos em êxtase reunia!

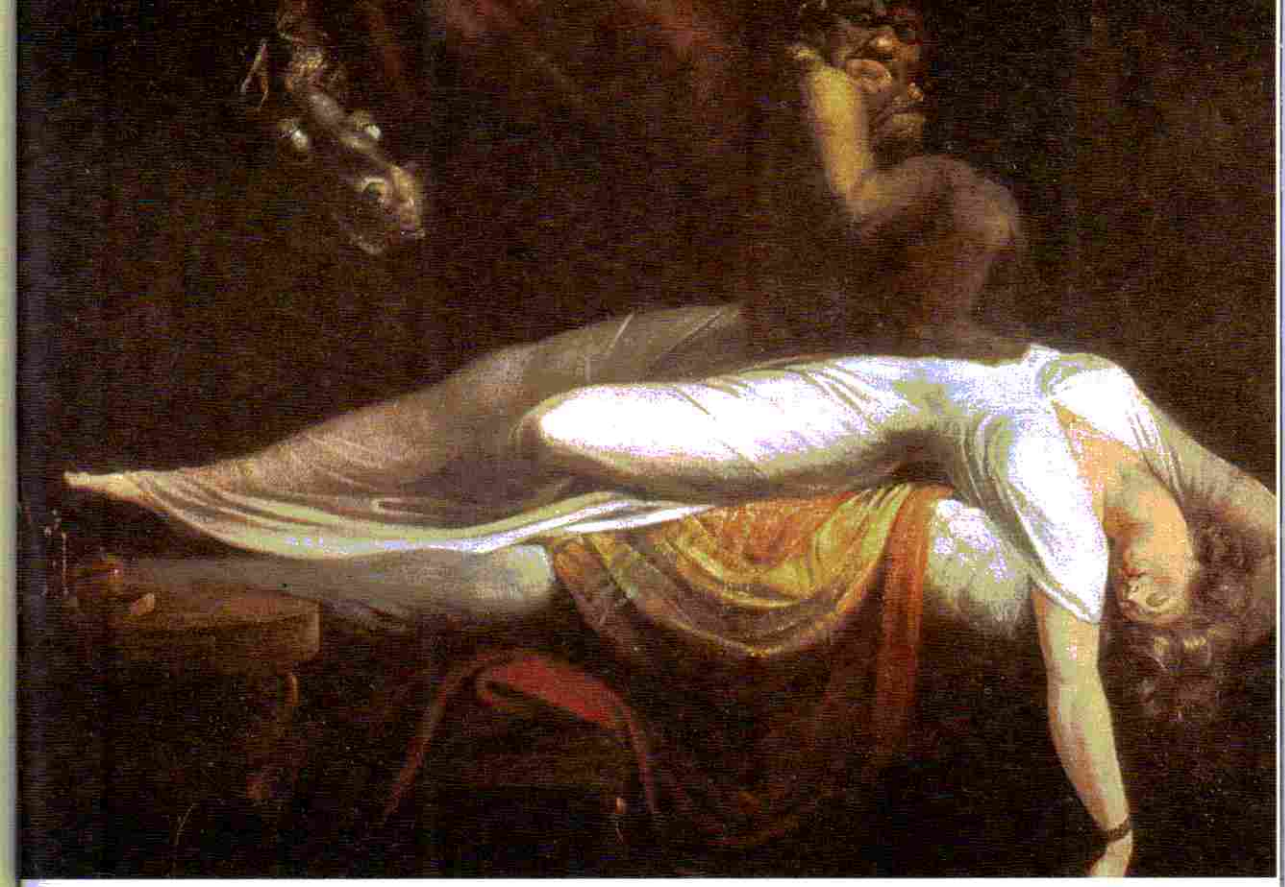
Erotismo mortuário
Percy Bysshe Shelley
Poemas póstumos, 1820

E, dama em agonia, esguia e lívida,
Cambaleando, envolta num véu leve,
Fora da câmara, seguindo insanos
E débeis devaneios do cérebro em dano,
A lua ergue-se no lúgubre Leste,
Uma branca massa amorfa –

Morte de Clorinda
Torquato Tasso
Jerusalém libertada, XII, 1593

Tinge belo palor do rosto a alvura,
Quais violas sobre lírios delicados;
Encara o firmamento a virgem pura;
Olham-na o sol e o céu, como apiedados.
A mão já fria alevantar procura
Para Tancredo e, em vez de sons quebrados,
Neste doce penhor de paz lhe oferece.
Assim expira, e adormecer parece.

Apenas o infeliz a vê perdida,
Perde a energia que o sustera forte
E de todo se entrega à dor pungida
E ao seu intenso, rábido transporte,
Que só no peito se lhe fecha a vida
E lhe enche as faces e o pensar a morte.
O vivo ao morto se assemelha, mudo,
Insensível na cor, no sangue, em tudo.



Johann Heinrich Füssli,
O pesadelo,
1781.
Detroit, The Institute of Arts

Horror
Friedrich Schiller
Da arte trágica, 1792

É um fenômeno generalizado em nossa natureza que aquilo que é triste, terrível e até mesmo horrendo atrai com irresistível fascínio; que cenas de dor e terror nos repugnem e, com igual força, nos atraiam. Todos se espremem em torno de quem conta uma história de assassinato; devoramos com avidez as mais aventurosas histórias de fantasma e quanto mais ela fizer os cabelos se arrepiarem na cabeça, maior será essa avidez. Esse movimento do espírito se manifesta mais vivamente diante de objetos de contemplação real. Uma borrasca que faz afundar uma inteira frota, vista das margens, deleitaria nossa fantasia com a mesma força com que agitaria os sentimentos de nosso coração; seria difícil crer, com Lucrécio, que tal prazer natural provém do confronto da nossa própria segurança com o perigo divisado. E como é numeroso o séquito que acompanha o delinqüente ao local de seu suplício! Nem o prazer de um satisfeito amor da justiça, nem o ignóbil gosto do aplacado desejo de vingança podem explicar este fenômeno.

No coração dos presentes, o tal infeliz pode até ser desculpado, a mais sincera compaixão pode interessar-se a favor de sua salvação; contudo, agita-se no espectador, mais forte ou mais fraco, um desejo curioso de voltar olhos e ouvidos para a expressão de seu sofrimento. Se o homem de educação e de sentimento refinado configura uma exceção, não é porque nele um tal instinto não existe, mas porque é subjugado pela força dolorosa da piedade ou é mantido sob freios pelas leis do decoro. O rude filho da natureza, não sofreado por nenhum sentimento de delicada humanidade, abandona-se sem pudor a esse poderoso impulso. O qual deve, portanto, ter seu fundamento na disposição natural do espírito humano, devendo ser explicado por uma lei psicológica geral.

6. Edmund Burke

A obra que, mais que qualquer outra, contribuiu para difundir o tema do Sublime foi a *Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo*, de Edmund Burke, publicada em uma primeira versão em 1756 e depois em 1759. "Tudo aquilo que pode despertar idéias de dor e perigo, ou seja, tudo aquilo que seja, em certo sentido, terrível ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que atue de modo análogo ao terror é uma fonte de Sublime, ou seja, é aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir."

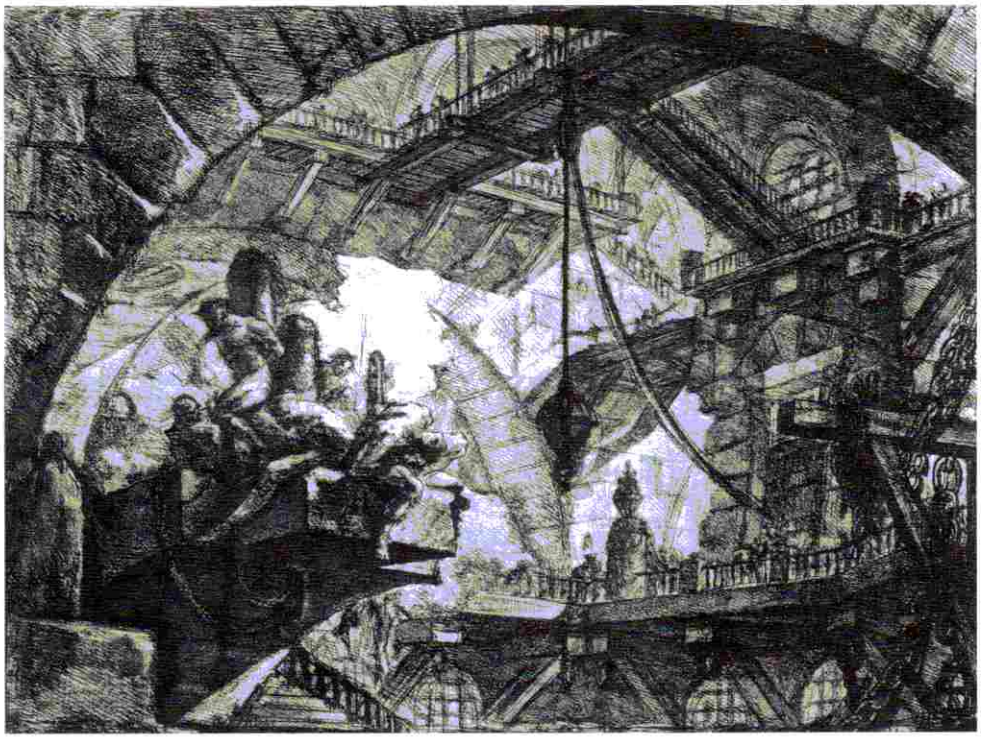
Burke opõe o Belo ao Sublime. A Beleza é acima de tudo uma qualidade objetiva dos corpos, "graças à qual eles despertam amor", que atua sobre a mente humana através dos **sentidos**.

Burke opõe-se à idéia de que a Beleza consiste na proporção e na conveniência (e nesse sentido polemiza com séculos de cultura estética), e vê como típicas do Belo a variedade, a **pequenez**, a **lisura**, a **variação gradual**, a delicadeza, a pureza e **clareza da cor**, assim como – em certa medida – a **graça** e a elegância.

Estas predileções são interessantes na medida em que se opõem à sua idéia do Sublime, que implica a vastidão das dimensões, a aspereza e o descuido, a solidez mesmo maciça, a tenebrosidade. O Sublime nasce quando se desencadeiam paixões como o terror, prospera na obscuridade, evoca idéias de potência, e daquela privação de que são exemplos o vazio, a **solidão e o silêncio**. Predomina no Sublime o não-finito, a dificuldade, a aspiração a alguma coisa **sempre maior**.

Difícil encontrar nessa série de características uma idéia unificadora, mesmo porque as categorias de Burke ressentem-se muito de seu gosto pessoal (os pássaros são belos, mas desproporcionais porque têm pescoço mais longo que o resto do corpo e a cauda curtíssima, e entre os exemplos de magnificência estão o céu estrelado e um espetáculo de fogos de artifício, num nível igual).

O que parece interessante em seu tratado é antes o elenco bastante incongruente de características que, de um modo ou de outro, e não necessariamente todas juntas, aparecem entre os séculos XVIII e XIX, quando se quer definir ou representar o Sublime: eis outra vez os edifícios obscuros e tétricos e, entre eles, aqueles nos quais a passagem entre a luz externa e a obscuridade interna é mais marcada; a preferência por céus



Giovanni Battista Piranesi, *Prisioneiros sobre plataforma suspensa*, gravura de *Cárceres de invenção*, 1745

nublados aos serenos; pela noite em relação ao dia e até mesmo (no campo do gosto) pelo amargo e malcheiroso.

Quando Burke fala do Sublime sonoro e evoca "o ribombar de vastas cachoeiras, de furiosos temporais, do trovão ou de tiros de artilharia", ou ainda o urro dos animais, podem-se achar seus exemplos bastante toscos, mas quando fala da inopinada sensação provocada por um som de considerável intensidade, quando "a atenção... é excitada, e as faculdades tendem para a defesa" e diz que "um único som de certa força, mesmo que de breve duração, se repetido a intervalos, produz um grande efeito", é difícil não pensar no início da *Quinta* de Beethoven.

Burke afirma não ser capaz de explicar as causas do efeito do Sublime e do Belo, mas a pergunta que se coloca é: como pode o terror ser deleitável? E sua resposta é: quando não ameaça muito de perto. Mas atentemos para esta afirmação. Ela implica um **distanciamento da coisa que faz medo**, donde, uma espécie de desinteresse em relação a ela. Dor e terror são causa de Sublime se não são realmente nocivos. Este desinteresse é o mesmo que, no decorrer dos séculos, apareceu ligado à idéia do Belo. O Belo é aquilo que produz um prazer que não induz necessariamente à posse ou ao consumo da coisa que apraz. Assim também, o horror ligado ao Sublime é horror que não se pode possuir e não nos pode fazer mal. Nisso consiste a relação profunda entre Belo e Sublime.

Sentidos
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo, I, 10, 1756
Por isso o objeto desta paixão complexa que denominamos amor é a Beleza do sexo. Os homens são atraídos pelo sexo em geral, como tal, com base na lei comum da natureza, mas são atraídos para indivíduos particulares por sua beleza pessoal. Chamo a Beleza de qualidade social, pois quando certos homens e mulheres, e não apenas eles, mas também outros animais, nos dão a sensação de alegria e de prazer ao olhá-los (e existem muitos capazes de fazê-lo), nos inspiram sentimentos de ternura e de afeto para com as suas pessoas, nos agrada tê-los por perto e entramos de bom grado em relação com eles, a menos que tenhamos fortes razões para não fazê-lo.

Pequenez
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo, III, 13, 1756
Na espécie dos animais, à exceção da nossa, é pela pequenez que nos inclinamos a sentir admiração, como os pequenos pássaros e algumas das menores espécies de animais. Quase nunca se usa a expressão uma grande coisa bela, mas dizer uma grande coisa feia é bastante comum. No entanto, a admiração é muito diferente do amor: o sublime, que é causa da primeira, apóia-se sempre no grande e no terrível, e o segundo no pequeno e no agradável. Cedemos àquilo que admiramos, mas amamos aquilo que cede a nós: em um caso sofremos uma violência, no outro somos tentados a condescender. Em suma, as noções do sublime e do belo têm uma base tão diferente que é difícil (quase impossível, dizem) pensar em combiná-las em um mesmo objeto sem enfraquecer o efeito de um ou de outro sobre as paixões; de modo que em relação ao tamanho dos objetos, os belos são comparativamente pequenos.

Lisura
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo, III, 14, 1756
Outra qualidade que se observa constantemente nos objetos belos é a lisura; tão essencial à Beleza que não posso recordar nenhuma coisa bela que não seja lisa. Nas árvores e nas flores, belas são as folhas lisas; lisos canteiros nos jardins, lisos riachos nas aldeias, manto liso na beleza dos animais aéreos e terrestres, lisa pele nas mulheres graciosas, e em todo tipo de ornato, lustrosa a superfície, e lisa. Grande parte da Beleza depende dessa qualidade verdadeiramente considerável; pois se fosse dada a qualquer objeto uma superfície rachada e áspera, por mais que em todos os outros aspectos fosse bem-formado, a longo prazo não haveria de agradar: mesmo no caso de faltarem-lhe muitas outras prerrogativas, se não for desprovido desta, resultará mais agradável
do que a maior parte dos que não a possuam. Tal coisa me parece tão evidente que fico muitíssimo surpreso por não terem alguns dos muitos que desta matéria trataram feito qualquer menção à lisura na lista dos dotes essenciais da Beleza; no entanto, de fato, toda saliência inesperada, toda aresta repugna àquela idéia.

Variações graduais
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo, III, 15, 1756
Nesta descrição tenho diante de mim a idéia de uma pomba: ela concorda muitíssimo bem com a maior parte das condições exigidas pela Beleza. É lisa e macia; suas partes são, se me concedem a expressão, fundidas uma na outra; não se encontra nenhuma imprevista protuberância em sua forma, apesar dela variar continuamente. Observem aquela parte de uma bela mulher, que talvez a faça mais bela, que fica em torno do pescoço e do peito: a lisura, a maciez, a leve curva insensível, a variedade da superfície, que nunca é igual mesmo num espaço mínimo, a enganadora perplexidade com a qual os olhos, infixos, deslizam vertiginosamente, sem saber onde se deter nem onde serão levados. Não é esta uma prova de que a mudança contínua da superfície, apenas perceptível, no entanto, em cada um de seus pontos, forma um dos elementos principais da Beleza?

Clareza da cor
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo, III, 17, 1756
Em primeiro lugar, as cores dos belos corpos não devem ser nem escuras nem foscas, mas luzidias e claras; em segundo, não muito fortes, convindo à Beleza as mais moderadas de toda espécie, como verde-claro, azul-macio, branco-débil, vermelho-lânguido e violeta; terceiro, se forem fortes e vivas, as cores devem ser sempre diversificadas, nenhum objeto tem uma só cor forte, mas as cores são quase sempre em tal número que, como nas flores multicoloridas, enfraquecem reciprocamente a força e o esplendor excessivo. Em uma bela carnação não há somente variedade de matizes, mas também de cores, e os vermelhos ou brancos não são fortes e ofuscantes; e assim é também a sua mistura, tão gradual que é impossível indicar seus confins; donde decorre que a dúbia cor no pescoço e na cauda do pavão e ao redor da cabeça do pato é tão graciosa.

Graça
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo, III, 22, 1756
Grande diferença não há entre Graça e Beleza, em muito consistindo uma e outra nas mesmas coisas. A graça está na postura e no movimento, e para que tais coisas resultem graciosas exige-se que a dificuldade não se faça perceber; donde é mister uma moderada inclinação do corpo e uma ajustada posição das partes de forma que uma não atrapalhe a outra e nem se mostrem separadas em ângulos agudos, como que de improviso. E esta redondeza, esta delicadeza de atitude constitui aquela quase magia da graça que é chamada de não sei quê (*je ne sais quoi*), que qualquer observador poderá verificar na Vênus de Medici, no Antínoo, e em qualquer outra graciosíssima estátua.

Solidão e silêncio
Ugo Foscolo
À tarde – Sonetos, I, 1803

Talvez por seres, para mim, a imagem
da quietude fatal, vem, sê bem-vinda
Ó Tarde! E – quando te corteja a aragem
e os cirros estivais e quando, ainda,

trazes do ar nebuloso trevas que agem
sobre o mundo, ao tremor da luz que finda,
e me acolhes na mais secreta viagem
da alma – eu te sinto, assim tão suave e linda.

Conduzes minha mente, numa prece,
ao eterno vazio; e o tempo ruim
foge e leva consigo e faz que cesse

a ânsia que me envolvia. A paz, enfim!
E, enquanto a paz me deixas, adormece
o espírito feroz que há em mim.

Sempre maior
Caspar David Friedrich
Observações sobre uma coleção de pinturas de artistas em sua maioria vivos ou falecidos recentemente, 1830
Este quadro é grande, todavia seria de se desejar que fosse ainda maior, pois a superioridade com a qual o objeto é concebido exige uma extensão maior no espaço. É, portanto, sempre um elogio para um quadro quando se deseja que fosse maior do que é na realidade.

Afastamento do que dá medo
Edmund Burke
Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo, IV, 8, 1756
Como o trabalho comum, que é uma forma de dor, é o exercício das partes mais robustas, assim uma forma de terror é o exercício das partes mais delicadas do sistema; e se uma certa forma de dor é de tal natureza que influi sobre a visão ou sobre o ouvido, que são os órgãos mais delicados, a impressão aproxima-se ainda mais daquela que tem uma causa intelectual. Em todos esses casos, se a dor e o terror são modificados de forma a não ser realmente nocivos, se a dor não atinge a violência e o terror nada tem a ver com o perigo real de destruição da pessoa, por liberarem as partes, sejam as delicadas, sejam as robustas, de uma obstrução perigosa e danosa, estas emoções são capazes de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de deleitoso horror, uma espécie de tranqüilidade tinta de terror; a qual, como depende do instinto de conservação, é uma das paixões mais fortes. O seu objeto é o sublime. O seu mais alto grau, eu o chamo de estupor, e os graus inferiores são: temor, reverência e respeito, que pela própria etimologia das palavras mostram de que fonte derivam e como são distintos do efetivo prazer.

7. O Sublime de Kant

Quem irá definir com maior precisão as diferenças e afinidades entre Belo e Sublime será Immanuel Kant na *Crítica da faculdade de juízo* (1790).
Para Kant, as características do Belo são: prazer sem interesse, finalidade sem escopo, universalidade sem conceito e regularidade sem lei. Ele quer dizer que se goza da coisa bela sem querer com isso possuí-la, que é vista como se fosse organizada para um fim particular, enquanto efetivamente o único escopo para qual tal forma tende é a própria auto-subsistência e, portanto, desfruta-se dela como se encarnasse à perfeição uma regra, enquanto ela é regra de si mesma. Nesse sentido, uma flor é um exemplo típico de coisa bela, e justamente nesse sentido entende-se também porque faz parte da Beleza a universalidade sem conceito: porque não é juízo estético aquele que afirma que todas as flores são belas, mas aquele que diz que tal flor particular é bela, e porque a necessidade que nos leva a dizer que esta flor é bela não depende de um raciocínio estético baseado em princípios, mas de nosso sentimento. Temos então, nessa experiência, um "livre jogo" entre a imaginação e o intelecto.
A experiência do Sublime é diversa. Kant distingue dois tipos de Sublime, o matemático e o dinâmico. O exemplo típico de Sublime matemático é a visão do céu estrelado. Aqui tem-se a impressão de que aquilo que se vê vai bem além de nossa sensibilidade e se é levado a imaginar mais do que se vê. Isso porque a nossa razão (a faculdade que nos leva a conceber as idéias de Deus, do mundo ou da liberdade, que o nosso intelecto não pode demonstrar) nos induz a postular um infinito que não somente os nossos sentidos não podem captar, mas nem a nossa imaginação consegue abraçar em uma única intuição. Cai a possibilidade de um "livre jogo" entre imaginação e intelecto e nasce um prazer inquieto, negativo, que nos faz sentir a grandeza de nossa subjetividade, capaz de querer algo que não podemos ter.
Exemplo típico do Sublime dinâmico é a visão de uma **tempestade**. O que sacode o nosso espírito não é a impressão de uma infinita vastidão, mas sim de uma infinita potência: aqui também fica humilhada a nossa natureza sensível, da qual deriva ainda uma vez um sentido de desconforto, compensado pelo sentimento da nossa grandeza moral, contra a qual de nada valem as **forças da natureza**.
Retomadas em seguida, e ao longo de todo o século XIX, por vários autores e com tonalidades diversas, estas idéias nutriram a sensibilidade romântica.

William Bradford,
Geleira Sermitsialik,
c. 1870.
New Bedford,
Massachusetts,
Old Darmouth
Historical Society,
New Bedford Waling
Museum

Tempestade
Immanuel Kant
Crítica da faculdade do juízo, I, 2, 28, 1790
Rochedos arrojados, impendentes, quase ameaçadores, nuvens tempestuosas que torreiam no céu e se apressam com raios e trovões, vulcões em toda a sua violência destrutiva, furacões que deixam atrás de si a desolação, o oceano enfurecido e sem limites, uma alta cachoeira de um rio poderoso, e assim por diante, reduzem nossa capacidade de resistir, em comparação com a sua potência, a uma insignificante pequenez. Porém quanto mais temível, mais atraente é sua visão desde que estejamos seguros; e de bom grado dizemos que tais objetos são sublimes, pois elevam a força do espírito acima de sua habitual mediocridade e nos fazem descobrir uma capacidade de resistência de espécie totalmente diversa, encorajando-nos a defrontar a aparente onipotência da natureza.

Força da natureza
Samuel Taylor Coleridge
A balada do velho marinheiro, I, 1798

E eis que colheu os navegantes a borrasca
Tirânica e violenta;
Veio nas asas da surpresa, e nosso barco
Para o sul afugenta.

Pendia os seus mastros, mergulhava a proa
Como quem, a dar gritos e golpes com perigo,
Persegue e pisa a sombra do inimigo.
Curva à frente a cabeça,
O barco assim se evade; e ruge a tempestade
Que ao sul nos arremessa.

E de repente nos envolve névoa e neve
Com um frio assassino;
E, alto de um mastro ao vê-lo, flutuava gelo
de um verde esmeraldino.

E, entre os blocos errantes, penhas alvejantes
Criam espectral fulgor;
Homens não vemos e animais que
conhecemos...
Só há gelo ao redor.

Caspar David Friedrich, *A lua nasce no mar*, 1822. Berlim, Staatliches Museen

Para Schiller, o Sublime será um objeto cuja representação leva nossa natureza física a perceber seus próprios limites, do mesmo modo que a nossa natureza racional sente a própria superioridade e sua independência de qualquer limite (*Do Sublime*). Para Hegel é a tentativa de exprimir o infinito, sem encontrar no reino dos fenômenos um objeto que se mostre adequado a esta representação (*Lições de estética*, II, 2).

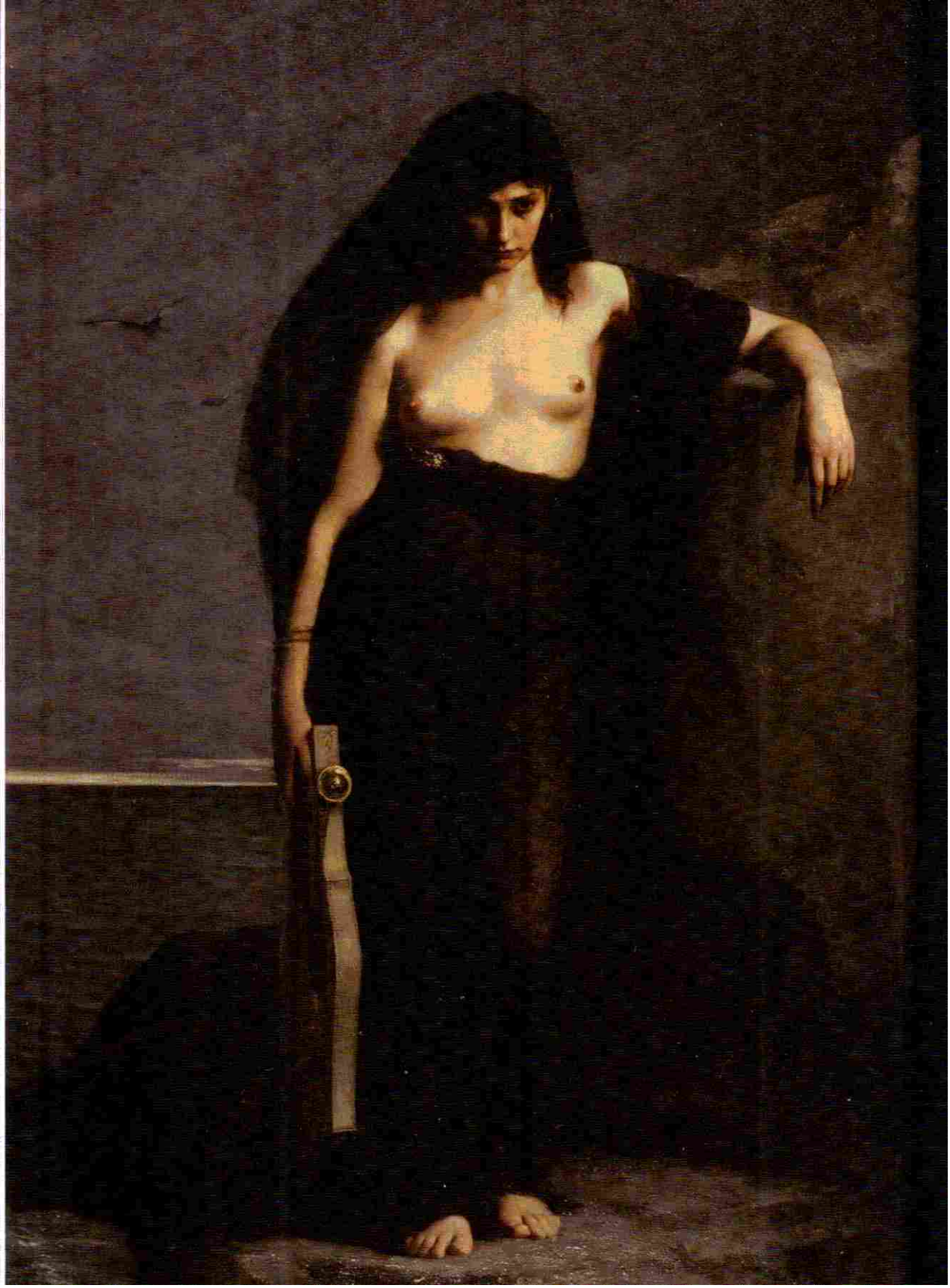
Mas já se disse que a noção do Sublime se afirma no século XVIII de modo original e inédito, mas diz respeito a um sentimento que experimentamos diante da natureza, não da arte. Embora autores sucessivos apliquem depois – e ainda – a noção de Sublime à arte, a sensibilidade romântica encontra-se diante de um problema: como representar artisticamente a impressão de sublimidade que se experimenta diante dos espetáculos da natureza? Os artistas tentarão de vários modos, pintando ou contando (ou até mesmo expressando musicalmente) cenas de tempestade, de extensões ilimitadas, de álgidas geleiras ou de sentimentos exasperados.

Contudo, existem quadros, por exemplo, alguns de Friedrich, em que se põe em cena o ser humano no ato de observar um espetáculo Sublime. O ser humano está de costas, de modo que não podemos vê-lo, mas devemos, através dele, colocando-nos em seu lugar, ver aquilo que ele vê, para nos sentirmos, como ele, um elemento desimportante no grande espetáculo da natureza.

Em todos esses casos, mais que representar a natureza em um momento Sublime, a pintura busca representar (com a nossa colaboração) a **nossa experiência do sentimento do Sublime**.

Belo e Sublime
Friedrich Schiller
Do Sublime, 1801
A natureza nos deu dois gênios como companheiros através da vida. Um, amável e gracioso, abrevia-nos com seu lépido jogo a extenuante viagem, torna leves as cadeias da necessidade e nos conduz entre alegrias e folguedos aos pontos perigosos, onde devemos agir como puro espírito e depor todo invólucro corpóreo, até o conhecimento da verdade e o exercício do dever. Aqui nos abandona, pois apenas o mundo sensível é seu campo e suas asas terrenas já não o podem levar mais além. Mas então sobrevém o outro, sério e taciturno, que com braço forte nos leva além do profundo abismo.
No primeiro destes gênios pode-se reconhecer o Belo, no segundo, o sentimento do Sublime. O Belo já é uma expressão da liberdade, mas não daquela espécie que nos eleva acima da potência da natureza e nos desliga de qualquer influência corpórea, inclusive daquela de que gozamos como homens no seio da natureza. Na Beleza, sentimo-nos livres, pois os instintos sensíveis estão em harmonia com a lei da razão; e sentimo-nos livres no Sublime, pois os instintos sensíveis não têm influência sobre a legislação da razão, pois aqui age o espírito, como se não fosse submetido a outras leis exceto as próprias.
O sentimento do Sublime é um sentimento misto. É composto de um sensação de aflição, que em seu grau mais alto manifesta-se como um arrepio, e por uma sensação de júbilo, que pode chegar ao entusiasmo e, embora não seja precisamente um prazer, é amplamente preferido pelas almas sutis a qualquer prazer. Esta união de duas sensações contraditórias em um único sentimento demonstra de modo inelutável a nossa independência moral. De fato, sendo absolutamente impossível que o mesmo objeto estabeleça conosco relações opostas, segue-se que nós mesmos estabelecemos com o objeto duas relações diversas; por conseguinte, em nós devem estar unidas duas naturezas opostas, as quais estão envolvidas de modo totalmente contrário na representação do próprio objeto. Por intermédio do sentimento do Sublime experimentamos, portanto, que o estado de nosso espírito não se conforma necessariamente ao estado do sentido, que as leis da natureza não são necessariamente as nossas e que temos em nós um princípio autônomo, independente de todas as comoções sensíveis.
O objeto sublime é de dois gêneros. Ou o remetemos à nossa força intelectiva e sucumbimos na tentativa de formar uma imagem e um conceito dele, ou o remetemos à nossa força vital, considerando-o uma potência diante da qual a nossa desvanece.

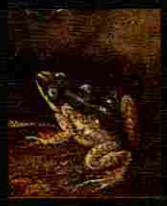
A nossa experiência do sentimento do Sublime
Achim von Arnim e Clemens Brentano
Sensações diante de uma paisagem marinha de Friedrich, c. 1811
É magnífico em uma solidão infinita contemplar um deserto d'água imensurável sob um céu sombrio à beira-mar, e a esse sentimento une-se o fato de que se esteve nesse lugar, de que se precisa voltar de lá, de que se deseja singrar aquele mar, de que isso não é possível, de que se percebe a falta de qualquer vida e de que, no entanto, se capta a sua voz no rumorejar das ondas, no sopro do ar, no migrar das nuvens, no grito solitário dos pássaros; a isso pertence uma exigência que provém do coração, e a natureza, por assim dizer, a torna vã. Porém, diante do quadro tudo isso não é possível e tudo quanto eu gostaria de encontrar no próprio quadro descobri na relação entre mim e o quadro, já que a exigência que o quadro colocara diante de mim fora por ele desiludida: e assim tornei-me o frade capuchinho e o quadro a duna; o mar, que meu olhar buscava com nostalgia, estava de todo ausente. Para viver tão maravilhosa sensação, prestei atenção às observações tão diversas expressas pelos visitantes em torno a mim, e ora reporto-as como pertencentes ao quadro, que sem dúvida alguma é uma decoração diante da qual se desenrola necessariamente uma ação, já que ele não concede repouso.



Capítulo XII

A Beleza romântica

1. A Beleza romântica



Charles-Auguste Mengin, *Safo*, 1867. Manchester, Manchester Art Gallery

"Romantismo" é um termo que não designa tanto um período histórico ou um movimento artístico preciso, quanto um conjunto de características, atitudes e sentimentos, cujas peculiaridades residem em sua natureza específica e sobretudo em suas relações originais. Originais são, de fato, alguns aspectos particulares da Beleza romântica, embora não seja difícil encontrar antecedentes e precursores: a Beleza da Medusa, grotesca, lúgubre, melancólica, informe. Mas original é sobretudo o laço entre as diversas formas, ditado não pela razão, mas pelo sentimento *e* pela razão, laço que não visa excluir as contradições ou resolver as antíteses (finito/infinito, inteiro/fragmento, vida/morte, mente/coração), mas acolhê-las em uma co-presença que constitui a verdadeira novidade do Romantismo. O retrato que Foscolo oferece de si exemplifica bem a auto-representação do homem romântico: **Beleza e melancolia**, coração e razão, reflexão e impulso se interpenetram alternadamente. É preciso, no entanto, atentar para não definir a época histórica em que Foscolo viveu – tensionada entre a Revolução e a Restauração, entre Neoclassicismo e Realismo – como aquela na qual se exprime a Beleza romântica. De fato, essa Beleza que se encontra em um rosto macilento e encavado, atrás da qual pisca, nem muito escondida, a Morte, já estava amplamente presente em Tasso e vai se estender até o final do século XIX com a leitura da *Gioconda* de Leonardo em chave macabra, por parte de D'Annunzio. A Beleza romântica expressa, em suma, um estado d'alma que, segundo os temas, parte de Tasso e Shakespeare e se encontra ainda em Baudelaire e D'Annunzio, elaborando formas que, por sua vez, serão retomadas pela Beleza onírica dos surrealistas e pelo gosto macabro do *kitsch* moderno e pós-moderno.

François Xavier Fabre,
Retrato de Foscolo.
Florença, Galleria
degli Uffizi

Escola flamenga (já atribuído a Leonardo), *Cabeça de Medusa*, c. 1640. Florença, Galleria degli Uffizi

O esplendor da Beleza
William Shakespeare
Romeu e Julieta, II, 2, 1594-1597
Que luz surge lá no alto, na janela?
Ali é o leste, e Julieta é o sol.
Levante, sol, faça morrer a lua
Ciumenta, que já sofre e empalidece
Porque você, sua serva, é mais formosa.
Não a sirva, já que assim ela a inveja!
Suas vestais têm trajes doentios
Que só tolas envergam; tire-os fora.
É a minha dama, oh, é o meu amor!
Se ao menos o soubesse!
Seus olhos falam, e eu vou responder.
Que ousado sou; não é a mim que falam.
Duas estrelas, das mais fulgurantes,
'Stando ocupadas pedem aos seus olhos
Que brilhem na alta esfera até que voltem.
E se ficassem lá, e elas no rosto?
O brilho de sua face ofuscaria
Os astros como o dia faz à chama:
Por todo o ar do céu, com tal fulgor
A luz de seu olhar penetraria,
Que as aves cantariam, como ao dia!
Como ela curva o rosto sobre a mão!
Quem me dera ser luva pra poder
Beijar aquela face.

Beleza e melancolia
Ugo Foscolo
Sonetos, VII, 1802

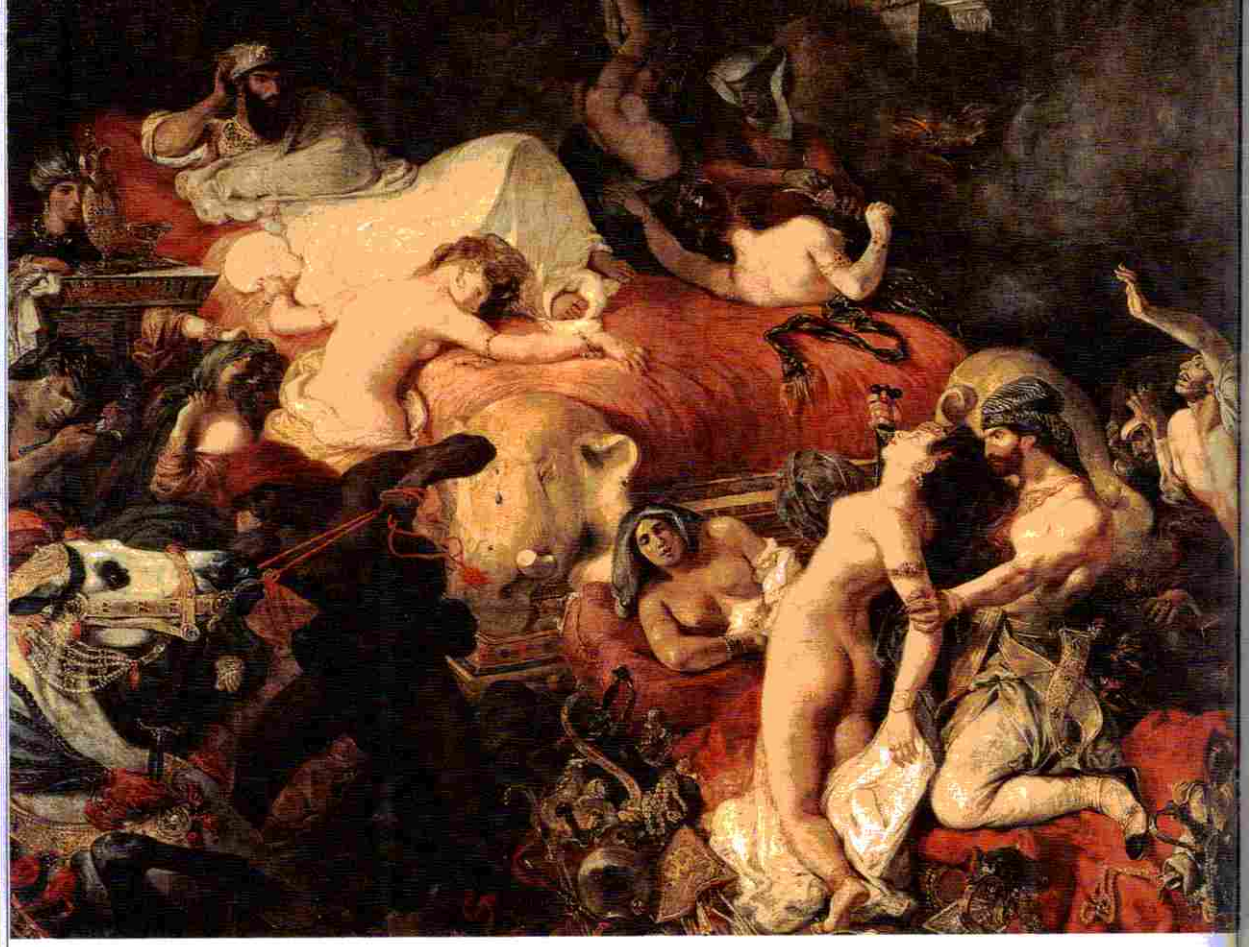
Sulcada a fronte, cavos olhos ardentes,
Crina fulva, face frágil, ousado aspecto,
Lábios túmidos acesos, tersos dentes,
Cabeça arqueada, belo colo e largo peito;

Justos membros; vestir bem simples, eleito;
Ágeis passos, tal como idéias e acentos;
Sóbrio, humano, pródigo, leal, modesto;
Avesso ao mundo, avessos me são os eventos;

À vez de boca e muitas de gesto, audaz;
Triste o mais das vezes e só, e penseroso,
Pronto, iracundo, desinquieto, tenaz.

Rico de vícios e virtudes, cioso
da razão, mas vou aonde ao coração apraz:
Morte apenas me dará fama e repouso.

Poção e sortilégio
Charles Baudelaire
Pequenos poemas em prosa, 1869
É bem feia. E no entanto é deliciosa!
O Tempo e o Amor marcaram-na com
suas garras, e lhe ensinaram cruelmente
quanto cada minuto e cada beijo levam
de juventude e de frescor.
É realmente feia; é formiga, aranha, se
quiserem, esqueleto até; mas é também
poção, magistério, sortilégio! Em suma,
é esquisita! O tempo não conseguiu
romper a espumante harmonia de seu
passo ou a elegância indestrutível de
sua armadura. O Amor não alterou a
suavidade de seu hálito de menina; e o
Tempo nada arrancou de sua cabeleira
a exalar em ferinos perfumes toda a
vitalidade do mediterrâneo francês;



Nîmes, Aix, Arles, Avignon, Narbonne, Toulouse, cidades abençoadas pelo sol, amorosas e fascinantes!
O Tempo e o Amor em vão morderam-na, e com belo apetite; em nada atenuaram o fascínio vago, mas eterno, de seu peito masculino. Gasta talvez, mas não cansada, e sempre heróica, faz pensar naqueles cavalos de grande raça que o olho do verdadeiro apreciador reconhece, mesmo que atrelados a uma carroça de frete ou a um carro pesado. E ademais é tão doce e tão ardente! Ama como se ama no outono; dir-se-ia que a vizinhança do inverno acende um fogo novo em seu peito, e a servilidade de sua ternura nada tem, jamais, de maçante.

A Górgone
Gabriele D'Annunzio
Isaotta Guttadauro e outras poesias, 1885
Tinha difuso no rosto,
o lúgubre palor que adoro. [...]
Na boca era o sorriso
fulgidíssimo e cruel
que o divino Leonardo
perseguiu com seu pincel.
Tal sorriso tristemente
combatia a delicadeza
dos longos olhos dando encanto
sobre-humano à beleza
das frontes femininas
que o grande Vinci amava. Flor
dolorosa era a boca.

A Morte e a Beleza
Victor Hugo
Ave Dea, 1888
A Morte e a Beleza são coisas profundas
que contêm tanto azul e tanto negro,
que parecem irmãs terríveis e fecundas
com o mesmo enigma e igual mistério.

Francesco Hayez,
Madalena penitente,
1833.
Milão, Civica Galleria
d'Arte Moderna

em face
Eugène Delacroix,
Morte de Sardanapalo,
1827.
Paris, Musée du Louvre

É interessante rastrear a formação progressiva do gosto romântico através das mudanças semânticas dos termos *romantic*, *romanesque*, *romantisch*. Em meados do século XVII o termo *romantic* é sinônimo (no sentido negativo) de "romanesco" (*like the old romances*); um século mais tarde significa antes "quimérico" (*romanesque*) ou "pitoresco"; a este pitoresco, Rousseau acrescenta uma importante determinação subjetiva: a expressão de um "não sei quê" (*je ne sais quoi*) de vago e indeterminado.
Por fim, os primeiros romances alemães ampliam o alcance do indefinível e do vago cobertos pelo termo *romantisch*: ele inclui tudo aquilo que é distante, mágico, desconhecido, inclusive o lúgubre, o irracional, o mortuário. Sobretudo, é especificamente romântica a aspiração (*Sehnsucht*) a tudo isso: uma aspiração que não se caracteriza historicamente e, portanto, é romântica toda arte que exprime tal aspiração ou é romântica, talvez, toda arte na medida em que não exprime nada senão tal aspiração. A Beleza deixa de ser uma forma e torna-se Belo o informe, o caótico.

2. Beleza romântica e Beleza romanesca

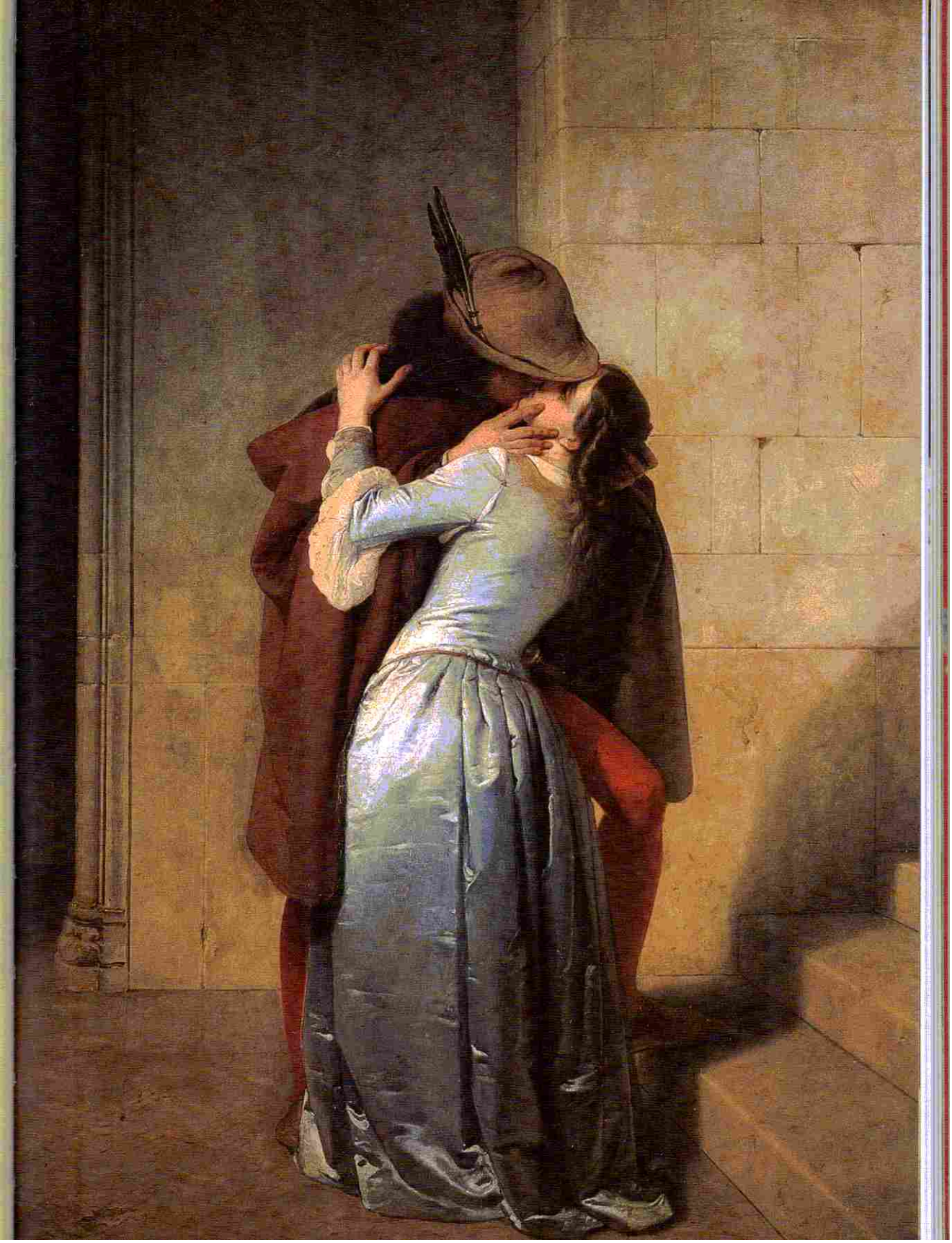
Francesco Hayez, *O beijo*, 1859. Milão, Pinacoteca de Brera

"Como os velhos romances": em meados do século XVII a referência era aos romances de ambientação medieval e cavaleiresca, aos quais se contrapunha o novo romance sentimental, que não tinha como argumento a vida fantástica de gestas heróicas, mas a vida real, cotidiana. Este novo romance, nascido nos salões parisienses, influencia profundamente o sentido romântico da Beleza, em cuja percepção misturam-se paixão e sentimento: documento excelente disso, inclusive pela sorte ulterior do autor, o romance juvenil de Napoleão, *Clisson et Eugénie*, no qual já marca presença a novidade do amor romântico em relação à paixão amorosa setecentista. Diversamente dos personagens de Madame de Lafayette, os heróis românticos – de Werther a Jacopo Ortis, para citar os mais conhecidos – não são capazes de resistir à força das paixões. A Beleza amorosa é uma Beleza trágica, diante da qual o protagonista jaz inerte e **indefeso**.

Relatividade da Beleza
Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos
As mulheres e sua educação, XI
Por outro lado, se o que se deseja é convencer que a Beleza só age porque remete à idéia do prazer e que é representada por nós pelo conjunto dos traços que estamos mais habituados a ver, basta mudar de país. Transportem um francês para a Guiné: inicialmente o aspecto das negras irá afastá-lo, pois seus traços, insólitos para ele, não evocarão nenhuma lembrança voluptuosa, mas a partir do momento em que se habituar a eles deixará de ser repelido e assim, mesmo continuando a escolher entre elas as mais próximas dos cânones da Beleza européia, começará a reencontrar o gosto pelo frescor, pela altura e pela força que em qualquer parte são sinais de Beleza; depressa, com o aumentar do costume, acabará por antepor as características estéticas que vê todos os dias àquelas das quais não guarda mais que uma tênue recordação e preferirá um nariz achatado, lábios grossos etc.; nascem desse modo múltiplas interpretações da Beleza e aparentes contradições nos gostos dos homens.

Os antigos e a Beleza
Friedrich von Schlegel
Lyceum, fragmento 91, 1795
Os antigos não são nem os hebreus, nem os cristãos, nem os ingleses da poesia. Não são um povo de artistas eleito arbitrariamente por Deus; nem possuem, eles apenas, uma fé beatificante na Beleza, nem detêm o monopólio da poesia.

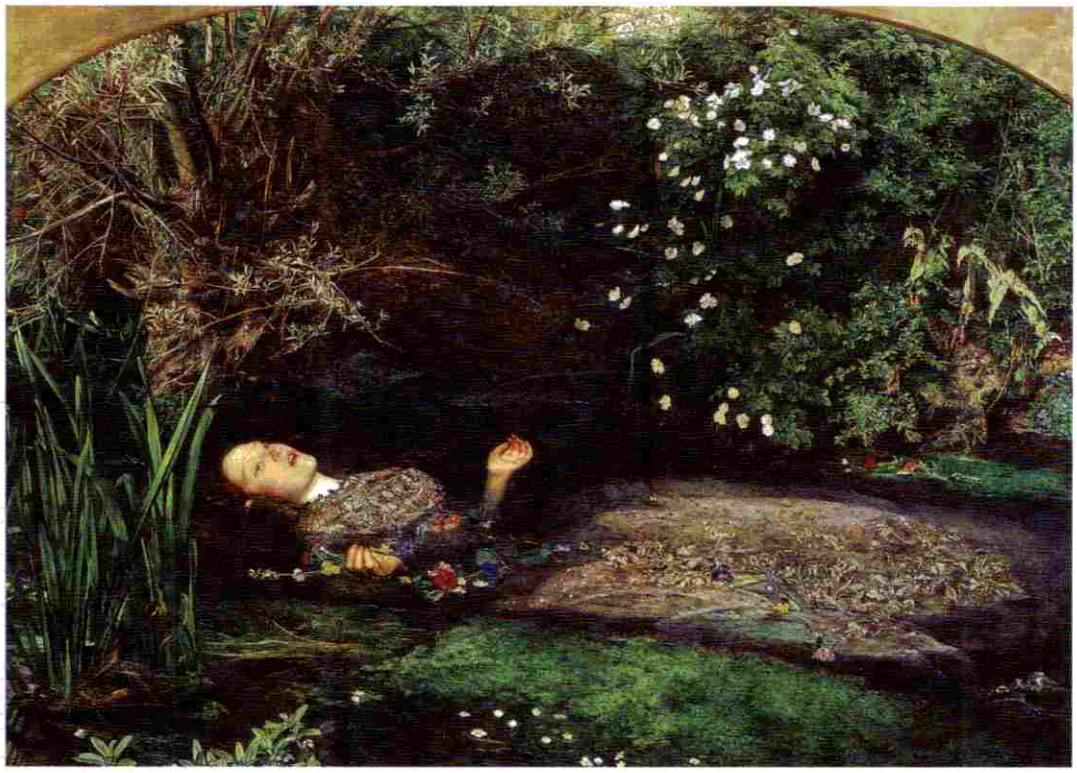
Indefeso
Ugo Foscolo
Últimas cartas de Jacopo Ortis,
12 de maio, 1798
Não ousei, não, eu não ousei. – Poderia abraçá-la e apertá-la aqui, a este coração. Eu a vira adormecida; o sono mantinha fechados aqueles grandes olhos negros; mas as rosas de seu semblante espalhavam-se mais vivas que nunca sobre as faces orvalhadas. Jazia o seu belo corpo abandonado sobre um sofá. Um braço sustentava-lhe a cabeça e o outro pendia molemente. Muitas vezes eu a vira passear e dançar; sentira dentro da alma seu arpejo e sua voz; adorei-a cheio de susto como se a tivesse visto descer do paraíso –



mas tão bela quanto hoje, eu nunca a vira, nunca. Suas vestes deixavam transparecer os contornos das formas angelicais; e minh'alma as contemplava e – o que mais posso dizer? Todo o furor e o êxtase do amor inflamaram-me e raptaram-me para fora de mim. Tocava como um devoto as suas roupas e sua cabeleira perfumosa e o raminho de violetas que tinha junto ao seio – sim, sim, sob esta mão agora sacra senti palpitar seu coração. Respirava a arfagem de sua boca semicerrada – estava para sugar toda a volúpia daqueles lábios celestes – um beijo seu! E teria abençoado as lágrimas que há tanto tempo bebo por ela – mas então ouvi-a suspirar por entre o sono: afastei-me, quase empurrado por mão divina.

Lucia Mondella
Alessandro Manzoni
Os noivos, II, 1827
Lucia aparecia, nesse instante, toda preparada pelas mãos da mãe. As amigas puxavam e forçavam a noiva para que se mostrasse; ela se protegia com aquela modéstia meio guerreira das camponesas, fazendo dos cotovelos escudo para o rosto, inclinando-o sobre o busto e franzindo as longas e negras sobrancelhas, enquanto a boca, entretanto, abria-se num sorriso.
Os negros e viçosos cabelos, divididos na fronte por um repartido claro e fino, se lhe enrolavam na nuca em círculos de tranças transpassadas por longos alfinetes de prata que se distribuíam imitando os raios de uma auréola, como usavam então as camponesas da região milanesa. Ao redor do pescoço trazia uma gargantilha de granadas entremeadas de botões de ouro filigranados; usava um belo corpete de brocado floreado, com as mangas presas por laços de fita e um saiote curto de seda crua em pregas abundantes e minutas, meias carmesim, chinelinhos também de seda e bordados. Além desses enfeites, reservados para o dia de núpcias, Lucia tinha o ornamento cotidiano de uma Beleza modesta, realçada agora, e aumentada, pelas várias emoções estampadas em seu rosto: uma alegria temperada por leve perturbação, aquela plácida aflição que, de quando em quando, se vê no rosto das noivas e que, sem descompor a Beleza, lhe empresta um caráter particular. A pequena Bettina insinuou-se no meio do grupo, achegou-se a Lucia, deu a entender que tinha algo a comunicar e, prudentemente, disse-lhe ao ouvido a sua palavrinha.

Acender uma paixão forte
Napoleão Bonaparte
Clisson e Eugénie, c. 1800
Cético por natureza, Clisson tornava-se melancólico. Nele o sonho tomara o lugar da reflexão. Nada havia a fazer, a temer, a esperar. Este estado de quietude, tão novo para a sua índole, haveria de levá-lo, inadvertidamente, ao torpor. Desde a aurora errava pelos campos, enternecendo-se com seus pensamentos habituais. Ia com freqüência às termas de Alles, distantes uma légua de onde morava. Lá passava manhãs inteiras a observar os homens ou percorrer a floresta, ou lendo algum bom autor. Certo dia em que, ao contrário do que acontecia habitualmente, havia muita gente, esbarrou em duas graciosas criaturas que pareciam se divertir muito em seu passeio. Voltavam de lá sozinhas, com a leveza e a alegria de seus 16 anos. Amélie tinha um belo corpo, belos olhos, belos cabelos, belo colorido, e 17 anos. Eugénie, um ano mais jovem, era menos bela. Amélie parecia dizer, olhando nos olhos de cada um: tu me amas, e não és o único, há muitos outros; é bom saber, portanto, que para agradar-me deves me adular, aprecio os elogios e o tom cerimonioso. Eugénie nunca olhava fixo para um homem. Sorria docemente, exibindo os dentes mais belos que se possa imaginar. Se estendiam-lhe a mão, ela dava a sua, timidamente, e prontamente a retirava. Dir-se-ia que provocasse ao mostrar tão bela mão como jamais se viu, cuja pele cândida contrastava com o azul das veias.
Amélie era como um trecho de música francesa, que se ouve com prazer, pois todos acompanham a seqüência dos acordes, todos apreciam a harmonia. Eugénie era como o canto do rouxinol, ou como um trecho de Paisiello, que agrada apenas às almas sensíveis, uma melodia que transporta e apaixona as almas feitas para ouvi-la intensamente, mas que à maioria parece medíocre. Amélie subjugava a maior parte dos jovens e visava o amor.
Já Eugénie só poderia agradar ao homem ardente que não ama por gosto, por galanteria, mas com a paixão de um sentimento profundo.
A primeira conquistava o amor com sua beleza. Eugénie devia acender no coração de um só homem uma paixão forte, digna... dos heróis.



John Everett Millais, *Ofélia*, 1851-1852. Londres, Tate Gallery

Resta o fato de que – como veremos mais adiante – para o homem romântico mesmo a morte, arrancada ao reino do macabro, tem uma sua fascinação e pode ser bela: o próprio Napoleão, já imperador, promulgou um decreto contra aquele suicídio de amor ao qual destinara o seu Clisson, uma demonstração da difusão das idéias românticas entre a juventude do início do século XIX.

A Beleza romântica herda do romance sentimental o realismo da paixão e experimenta em seu interior a relação do indivíduo com o destino que caracteriza o herói romântico. Contudo, esta herança não apaga o enraizamento original na história. Com efeito, para os românticos a história é objeto do máximo respeito, mas não de veneração: a era clássica não traz em si cânones absolutos que a modernidade deve imitar.

Desprovido de seu componente ideal, o próprio conceito de Beleza se modifica profundamente. Em primeiro lugar, aquela **relatividade da Beleza** a que alguns escritores do século XVIII já haviam obtido pode ser fundamentada historicamente através de instrumentos próprios à pesquisa histórica nas fontes. Assim, a Beleza simples e camponesa (mas não tola) de **Lucia Mondella** reflete um ideal – a imediatez dos valores de uma Itália pré-moderna idealizada no campo lombardo seiscentista –, mas é um ideal descrito historicamente, ou seja, de maneira realista, e não abstrato.

Eugène Delacroix,
Mulheres de Argel,
1834.
Paris, Musée du Louvre

em face
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
A condessa Hanssonville,
1845.
Nova York,
The Frick Collection

Analogamente, sempre em *Os noivos*, a Beleza da paisagem alpina no momento da fuga exprime um sentimento de Beleza sincera e ingênua, ainda não corrompida pelos valores da modernidade e do progresso, modernidade e progresso que o Manzoni realista e racionalista sabe que são conseqüência da independência nacional e da era liberal, mas que o Manzoni jansenista não pode aceitar.
Em segundo lugar, no conflito entre o cânone clássico e o gosto romântico emerge uma visão da história como reservatório de imagens variadas, surpreendentes, insólitas, que o classicismo tendia a relegar ao segundo plano e que a moda das viagens relançara com o culto do exótico e do oriental: nada exprime tal distância melhor que o confronto entre a extraordinária maestria técnica de Ingres, com aquele seu sentido de perfeição que por vezes parece insuportável ao contemporâneo, e a aproximação relativa do traço de Delacroix, que exprime a tensão para uma Beleza surpreendente, exótica, violenta.

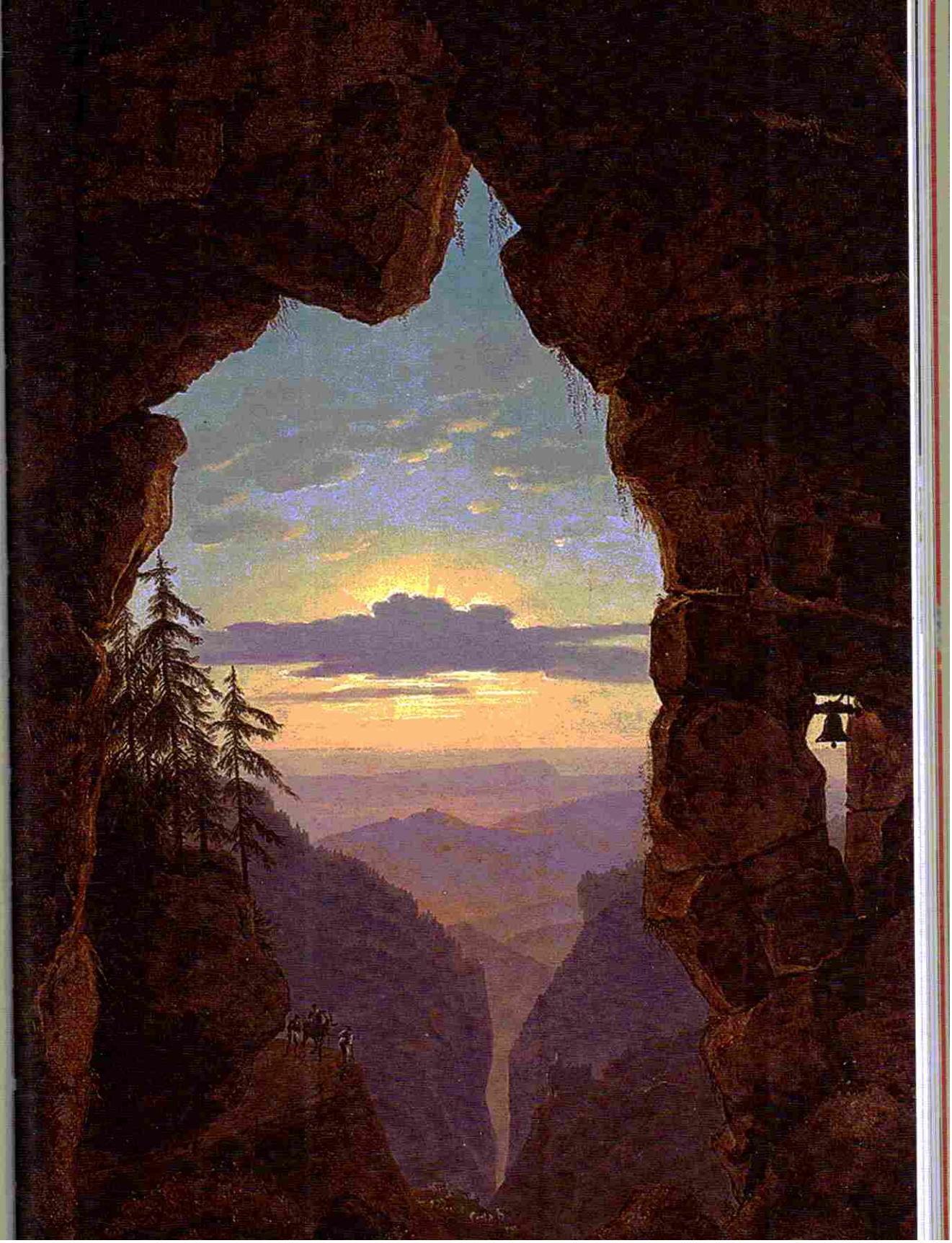
O cânone clássico
Johann Wolfgang Goethe
Viagem à Itália
(Caserta, 16 de março, 1787), 1828
O cavaleiro Hamilton [...] encontrara o cúmulo do enlevo, seja na natureza, seja na arte, na pessoa de uma bela moça. Ele a mantém em sua casa, e é uma jovem inglesa de cerca de vinte anos, realmente bela e bem-feita.
Fê-la envergar um costume grego que lhe cai à maravilha: assim vestida, ela solta os cabelos, toma dois ou três xales, e sabe dar tanta variedade a suas atitudes, a seus gestos, a suas expressões, que acabamos por acreditar que se trata realmente de um sonho.
Aquilo que tantos artistas ficariam felizes em exprimir, nela se mostra completo, cheio de vida e de uma variedade surpreendente. [...]
O velho cavaleiro encontra nela todas as estátuas antigas, todos os belos perfis das moedas sículas, e até mesmo o Apolo do Belvedere.

3. A Beleza vaga do "não sei quê"

A expressão "*je ne sais quoi*", em referência a uma Beleza não exprimível com palavras e sobretudo ao sentimento que lhe corresponde no espírito do espectador, não é em si uma invenção de Rousseau. Não é original a frase, já presente em Montaigne e depois em padre Bouhours que, em *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), estigmatizava a mania dos poetas italianos de transformar tudo em mistério com o seu "não sei quê"; não é original o uso, já presente em *A beleza das mulheres* de Agnolo Firenzuola – e sobretudo em Tasso, com quem o "não sei quê" passou a significar, não mais a Beleza como graça, mas o movimento emotivo suscitado no espírito do espectador.
É nesta acepção que Rousseau retoma o "não sei quê", romantizando Tasso.

Jean-Baptiste Camille Corot, *Leitora com coroa de flores*, 1845. Paris, Musée du Louvre

em face Karl Friedrich Shinkel, *A porta na rocha*, 1818. Berlim, Nationalgalerie



Mas, sobretudo, Rousseau insere esta vagueza expressiva no contexto de uma ofensiva mais vasta contra a artificiosa Beleza áulica e classicizante, conduzida agora com meios mais radicais que os usados por seus companheiros iluministas e neoclassicistas. Se o homem moderno não é fruto de uma evolução, mas de uma degeneração da pureza originária, então a batalha contra a civilização deve ser combatida com armas novas, não mais retiradas do arsenal da razão (que é produzida por esta mesma degeneração): as armas do sentimento, da natureza, da espontaneidade. Aos olhos dos românticos, sobre os quais Rousseau imprime uma marca decisiva e duradoura, abre-se um horizonte que Kant entrefechou prudentemente com a crítica do Sublime. A própria natureza, contraposta ao artifício da história, surge obscura, informe, misteriosa: não se deixa capturar por formas precisas e nítidas, mas arrebata o espectador com visões grandiosas e sublimes. Por isso a Beleza da natureza não se descreve, mas se experimenta diretamente, se intui deixando-se penetrar. E como a **melancolia** noturna é o sentimento que melhor exprime esta imersão e compenetração na natureza, romântico é também o homem dos passeios noturnos e do **inquieto vagar** à luz do luar.

Melancolia
Immanuel Kant
Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime, II, 1764
A pessoa cujo sentimento tende ao melancólico não é definida assim porque, privada das alegrias da vida, se consome em uma obscura melancolia, mas porque as suas sensações, quando se dilatam além de uma certa medida ou embocam em uma direção errada, aportam mais facilmente nesta tristeza da alma do que em outras condições do espírito. O melancólico tem dominante o sentimento do sublime. Até mesmo beleza, à qual ele é igualmente sensível, não tende somente a fasciná-lo, mas, inspirando-lhe admiração, a comovê-lo. O gozo do prazer é nele mais composto, mas nem por isso menos intenso; porém, qualquer comoção suscitada pelo sublime tem para ele maiores atrativos que todas as fascinantes seduções do belo.

O inquieto vagar
Percy Bysshe Shelley
Hino à Beleza intelectual, 1815-1816
Espírito da Beleza, que consagras
com tuas cores, pensamento e forma humana
sobre os quais esplendes – onde estás?
Por que te dissipas e abandonas o nosso
reino,
o imenso escuro vale de lágrimas, vazio
e desolado?
Pergunto por que o sol não tece eternamente
os seus arco-íris sobre aquele córrego
montano,
por que cada coisa revelada deve esvanescer
e morrer,
por que medo e sonho e morte e nascimento
escurecem a luz diurna dessa terra
com tais trevas –, e por que
tem o homem por destino amor e ódio,
desconsolo e esperança?

Misteriosa noite
Novalis
Hinos à noite, I, 1777
Também tu gozas de nós, noite escura?
O que carregas sob o manto que,
com força invisível, chega à minha alma?
Bálsamo precioso destilam tuas mãos
do feixe de papoulas. Ergues as asas
pesadas do coração. Somos sacudidos
de modo obscuro e indizível – com alegria
e temor vejo um rosto severo inclinar-se
sobre mim, doce e recolhido, e mostra
entre as infinitas voltas dos cachos a cara
juventude da mãe. Quão pobre
e pueril me parece agora a luz –
quão alegre e bendita a despedida
do dia.

4. Romantismo e revolta

Inconscientemente, Rousseau dá voz a um mal-estar profundo em relação à época presente que invade não somente os artistas e intelectuais, mas todo o estrato burguês. O que une sujeitos freqüentemente muito diversos entre si, e que só mais tarde irão se compactar em uma classe social homogênea por gosto, espírito e ideologia, é a percepção do mundo aristocrático, com suas regras clássicas e suas Belezas áulicas, como um mundo estreito e frio. Esse espírito é reforçado pela valorização do indivíduo, ampliada por outro lado pela concorrência a que escritores e artistas devem se entregar para disputar os favores da opinião pública no livre mercado da cultura. Como em Rousseau, esta rebelião se deixa expressar através do sentimentalismo, da busca de emoções e comoções, da valorização dos efeitos surpreendentes.

É na Alemanha que tais tendências encontram sua expressão mais imediata no movimento *Sturm und Drang*, que exprime a oposição contra a razão despótica que governa através dos soberanos iluminados e nega espaço legítimo a uma camada intelectual que já vinha se libertando, na moral e nas idéias, da aristocracia da corte.

Charles Giraud, *Febricitante nos campos romanos*, c. 1815. Clermont-Ferrand, Musée des Beaux-Arts

Eugène Delacroix, *A liberdade guia o povo*, 1830. Paris, Musée du Louvre

À Beleza desencantada da época os pré-românticos opõem uma concepção do mundo entendido como inexplicável e imprevisível: um "sans-culottismo literário" (como dirá Goethe) que extrai vigor da coibição externa para um sentimento todo interior da rebelião. Mas é uma interioridade que, exatamente por sua negação das regras da razão, é por si mesmo livre e despótica ao mesmo tempo: o homem romântico vive a própria vida como um romance, arrastado pela **potência dos sentimentos** aos quais não pode resisitir. É daí que brota a melancolia do herói romântico. Não é por acaso que Hegel estabelece o início do romantismo justamente em Shakespeare, reconectando-se com o protótipo do herói pálido e triste, Hamlet, prefigurado pelo mestre reconhecido dos românticos.

Potência dos sentimentos
Ugo Foscolo
A Paolo Costa, 1796
Agora que, rarefeitas por alguns momentos as trevas que ofuscam todos os meus tristes pensamentos, quando meu sofrido coração encontra algum repouso e a fantasia não tinge todos os objetos com suas tintas de morte, penso na amizade, e deiicio-me envolto em elegante melancolia murmurando os versos patéticos de Ossim e Jeremias, contemplando as imagens de Canova, de Rafael, de Dante; e, entre as mais brandas palpitações, caio finalmente absorto no semblante da belíssima entre as mulheres. Bendigo a mão da Natureza, adoro a efígie do Sublime e do Belo, deleito-me no aspecto tumultuoso das paixões e num inquieto prazer.

5. Verdade, mito, ironia

O próprio Hegel desempenha um papel considerável de normatização da impulsividade romântica, formulando categorias estéticas que vão impor a longo prazo uma visão distorcida de todo o movimento romântico: a aspiração ao infinito é etiquetada por Hegel com a expressão "**Anima Bella**", indicando um refugiar-se ilusório na dimensão da interioridade que se nega à relação ética com o mundo real. O julgamento de Hegel é muito pouco generoso porque, ao desdenhar a pureza da *Anima Bella*, não capta o que existe de inovador em relação ao conceito de Beleza nessa elaboração do espírito romântico. Os românticos – em particular Novalis e Friedrich Schlegel, animadores da revista *Athenäum*, e Hölderlin – não buscam uma Beleza extática e harmônica, mas dinâmica, um devir, e portanto, desarmonia na medida em que (como ensinavam também Shakespeare e os maneiristas) o belo também pode brotar do feio, a forma do informe, e vice-versa.

Trata-se de discutir as antíteses clássicas do pensamento para repensá-las em uma relação dinâmica: diminuir a distância entre sujeito e objeto – e a experiência do romance é decisiva para a formação desse sentimento – visando uma discussão mais radical da separação entre finito e infinito, indivíduo e totalidade. A Beleza se configura sinônimo de Verdade no interior de uma reavaliação profunda da hendíadis tradicional.

Anima Bella
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Fenomenologia do espírito, 1821
A consciência vive na ânsia de manchar com a ação e com seu estar ali a glória de seu interior; e, para conservar a pureza de seu coração, foge ao contato da efetividade e mergulha na pertinaz impotência de renunciar ao próprio Ser aguçado até a última abstração e de dar-se substancialidade, ou de transformar seu pensamento em ser e confiar-se à diferença absoluta. Aquele vazio objeto que ela produz a preenche agora com a consciência de sua vacuidade; o seu operar é a aspiração de nada fazer senão se perder em seu fazer-se objeto desprovido de essência, e que, recaindo, além desta perda, em si mesmo, encontra-se como perdido; nesta lúcida pureza de seus momentos, uma infeliz *anima bella*, como se costuma dizer, arde consumindo-se em si mesma e dispersa-se qual névoa fugaz que se desmancha no ar.

Beleza é verdade
John Keats
Ode a um vaso grego, V, 1820
Ó estilo ático, bela Atitude!
De homens e donzelas forjados em mármore,
Com ramos silvestres e relva pisada;
Tu, forma silente, arroja-nos ao sortilégio
Qual a eternidade: Fria Pastoral!
Quando a velhice arruinar esta geração,
Permanecerás, em meio a outro infortúnio
Que não o nosso, amigo do homem, a quem proferes "A Beleza é Verdade, a Verdade, Beleza", isto é tudo
O que sabeis na terra, e tudo que deveis saber.

Théodore Chassérieau, *As duas irmãs*, 1843. Paris, Musée du Louvre

Para o pensamento grego (e para toda a tradição seguinte que a este respeito bem pode ser definida como "clássica"), a Beleza coincidia com a verdade porque, de certo modo, era a verdade que produzia Beleza; para os românticos, ao contrário, é a Beleza que produz verdade. A Beleza não participa da verdade, mas é seu artífice. Longe de subtrair-se ao real em nome de uma Beleza pura, os românticos pensam em uma Beleza que produz maior verdade e realidade. O que os românticos alemães esperam é que tal Beleza possa produzir uma **nova mitologia**, que substitua as "fábulas" dos antigos por um discurso que seja moderno em seus conteúdos, mas que possua a mesma imediatez comunicativa dos mitos gregos.

Em torno dessa idéia trabalham, separadamente, tanto Friedrich Schlegel, quanto os jovens Hölderlin, Schelling e Hegel. Destes três nos resta um documento, escrito pelo jovem Hegel mas de incerta atribuição: Hegel elaborou o resumo de uma discussão entre Hölderlin e Schelling ou transcreveu um discurso de Hölderlin a Schelling que lhe fora reportado, com ou sem anotações, pelo segundo? A radicalidade da ligação entre Beleza, mitologia e liberação que se expressa neste escrito não será nem esflorada pelo Hegel maduro.

A tarefa dessa mitologia da razão é de alcance político inaudito: realizar, no imediatismo da comunicação universal, a completa liberação do espírito da humanidade. Esta Beleza tem o poder de dissolver o próprio conteúdo particular para abrir a obra de arte para o Absoluto e, simultaneamente, de superar a forma da obra de arte na direção da obra de arte absoluta, expressão da arte inteiramente romantizada.

A esta Beleza particular os românticos – e especialmente Schlegel – conectam o conceito de "ironia". A ironia romântica não é (como em seguida alguns detratores, entre os quais Hegel, deixarão entender) um movimento subjetivo que tem o poder de diminuir qualquer conteúdo objetivo até dissolvê-lo no arbítrio. Ao contrário, a raiz do uso romântico da ironia é o método dialógico socrático: praticando a leveza mesmo diante de conteúdos graves e vinculantes, o método irônico permite apresentar como co-atuantes dois

Nova mitologia
Friedrich von Schlegel
Diálogo sobre a poesia, II, 1800

A única coisa que lhes peço é que não ponham em dúvida a possibilidade de uma nova mitologia; as outras dúvidas, de qualquer proveniência e direção, serão bem-vindas e hão de dar à minha análise maior riqueza e liberdade. Ouçam com atenção as minhas hipóteses, pois só hipóteses, considerando o estado de coisas, poderei oferecer-lhes. Espero que as possam transformar em verdade: são, se quiserem torná-las tais, propostas tendo em vista tentativas.

Se é verdade que uma nova mitologia pode surgir, com suas simples formas, das profundidades mais remotas do espírito, o idealismo – o maior fenômeno da nossa época – nos oferece uma indicação significativa e uma extrordinária confirmação para aquilo que buscamos. O idealismo nasceu desse modo, como que do nada, e agora também no mundo do espírito constitui-se um ponto firme, a partir do qual a energia do homem pode se expandir em todas as direções e progressivamente desenvolver-se, certa de não perder a si mesma nem o caminho de volta.

A grande revolução penetrará em todas as ciências e em todas as artes. Sua ação já é visível na física, onde o idealismo irrompeu espontaneamente antes mesmo que a filosofia pudesse tocá-la com sua varinha mágica.

Francesco Hayez, *Auto-retrato com tigre e leões*, 1831. Milão, Museo Poldi Pezzoli

pontos de vista ou duas opiniões opostas, sem seleções preconcebidas ou preconceituosas. A ironia é, portanto, um método – se não *o* método – filosófico. Além disso, a atitude irônica permite ao sujeito um duplo movimento de aproximação e distanciamento em relação ao objeto: a ironia é uma espécie de antídoto que freia o entusiasmo correlato ao contato com o objeto e a anulação no próprio objeto, mas impede também a queda no ceticismo correlato ao distanciamento do objeto. Assim, sem perder sua liberdade e sem se tornar escravo, o sujeito se inter-relaciona com o objeto, mantendo a própria subjetividade. Nesta compenetração entre sujeito e objeto espelha-se a interpenetração entre a aspiração subjetiva a uma vida romanesca, lançada para além dos limites estreitos de uma realidade dada, e a vida do herói romântico, seja ele **Jacopo Ortis** ou **Werther**.

O ato estético
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Diálogo sobre a poesia, 1821
Tenho certeza de que o ato supremo da razão, no qual ela compreende a totalidade das idéias, é um ato estético, e que a verdade e a bondade só se encontram fundidas na Beleza. [...] Exporei agora uma idéia que, pelo que sei, não se tornou consciente em nenhum homem – faz-se necessária uma nova mitologia, mas esta deve se colocar a serviço das idéias, deve se tornar uma mitologia da razão. A mitologia deve se tornar filosófica, de forma a tornar o povo racional, e a fisolofia deve se tornar mitológica, de forma a tornar sensíveis os filósofos. Se não dermos às idéias uma forma estética, isto é, mitológica, elas não terão interesse para o povo. [...]
E por fim, aqueles que são iluminados e os que não o são irão se unir. Não mais olhares de desprezo, não mais o temor do povo em relação a seus sábios e sacerdotes. Nenhuma capacidade será mais reprimida: reinará uma geral liberdade e igualdade dos espíritos! Será a extrema, a mais alta obra do homem.

Jacopo Ortis
Ugo Foscolo
Últimas cartas de Jacopo Ortis, 25 de março, 1798
Amei-te, então, amei-te, e te amo ainda de um amor que não pode ser concebido senão e somente por mim. É preço pequeno, ó meu anjo, a morte para aquele que pôde ouvir que o amas e sentir escorrer em toda a alma a volúpia de teu beijo, e chorar contigo – estou com o pé no túmulo; e tu, mesmo nessa fatalidade, retornas como alívio diante desses olhos que morrendo se fixam em ti, em ti que resplandeces sagrada em toda a tua Beleza.

Johann Heinrich Füssli, *Titânia abraça Bottom*, 1792-1793. Zurique, Kunsthaus

E em breve! Tudo está pronto; a noite já vai demais avançada – adeus – dentro em pouco seremos separados pelo nada, ou pela incompreensível eternidade. No nada? Sim.
– Sim, sim; como estarei sem ti, rogo ao Deus supremo, se não nos reserva algum lugar onde eu possa reunir-me contigo para sempre, rogo-lhe das vísceras de minh'alma, e nesta tremenda hora da morte, que ele só me abandone no nada.
Mas morro incontaminado, e dono de mim mesmo, e pleno de ti, e certo de tuas lágrimas! Perdoa-me, Teresa, talvez – ah, consola-te, e vive pela felicidade de nossos míseros genitores; a tua morte faria malditas as minhas cinzas. Se alguém ousasse culpar-te de meu infeliz destino, confunde-o com este juramento solene que pronuncio jogando-me na noite da morte: Teresa é inocente.
– E agora, recebe minha alma.

Werther
Johann Wolfgang Goethe
Os sofrimentos do jovem Werther, III
20 de dezembro, 1774
Um vizinho viu o clarão da pólvora e ouviu o tiro, mas, como tudo voltasse a ficar em silêncio, não deu maior atenção ao fato.
Às seis horas da manhã seguinte, o criado entra no quarto com a lamparina. Encontra o amo estendido no chão, a pistola e o sangue. Chama-o, sacode-o, e não recebe resposta. Werther agoniza. Ele corre em busca do médico, procura Alberto. Carlota ouve o soar da campainha, um tremor apodera-se de todos os seus membros. Ela acorda o marido, ambos saltam da cama, o criado, soluçando e gaguejando, dá-lhes a notícia. Carlota desmaia aos pés de Alberto.
Quando o médico chegou, o infeliz jazia no chão, e não havia esperanças de salvá-lo.

Eugène Delacroix,
A morte de Lara,
c. 1820.
Los Angeles,
Paul Getty Museum

O pulso ainda batia, mas todos os membros estavam paralisados. Ele disparara o tiro na cabeça, acima do olho direito, os miolos estavam estourados. Como se não bastasse, deram-lhe uma sangria no braço, o sangue corria, e ele continuava a respirar.
Pelo que se podia deduzir do sangue que manchava o espaldar da poltrona, Werther estava sentado à escrivaninha quando se suicidou; em seguida, escorregou da cadeira e contorceu-se convulsivamente em torno da mesma. Jazia perto da janela, sem forças, de costas, vestido e calçado, trajando o fraque azul e o colete amarelo.
A casa, a vizinhança, a cidade inteira alvoroçaram-se. Alberto entrou no aposento. Entrementes, colocaram Werther no leito e cingiram a sua testa com ataduras. O semblante já era o de um morto, não esboçava um único movimento. Os pulmões arquejavam de um modo horrível, ora debilmente, ora com mais força. Esperava-se o fim a cada momento. Do vinho que pedira, bebera apenas um copo. O drama *Emilia Galotti* encontrava-se aberto em cima da escrivaninha.
Sobre a consternação de Alberto, sobre o desespero de Carlota nada direi.
O velho bailio, assim que soube da notícia, veio rapidamente, e beijou o moribundo, vertendo as mais ardentes lágrimas. Os filhos mais velhos chegaram em seguida, e, caindo junto ao leito com a mais intensa expressão de dor, beijaram as mãos e a boca do desfalecido. O maior deles, a quem Werther sempre dedicara carinho especial, uniu seus lábios aos dele, até seu último suspiro, e foi preciso arrancá-lo dali à força. Werther morreu ao meio-dia. A presença do bailio e as providências por ele tomadas evitaram um tumulto. À noite, por volta das onze horas, ordenou que sepultassem o infeliz no local que ele próprio escolhera. O ancião e seus filhos acompanharam o séquito, Alberto não teve forças para fazê-lo. Temia-se pela vida de Carlota. Trabalhadores transportaram o corpo. Nenhum sacerdote esteve presente.

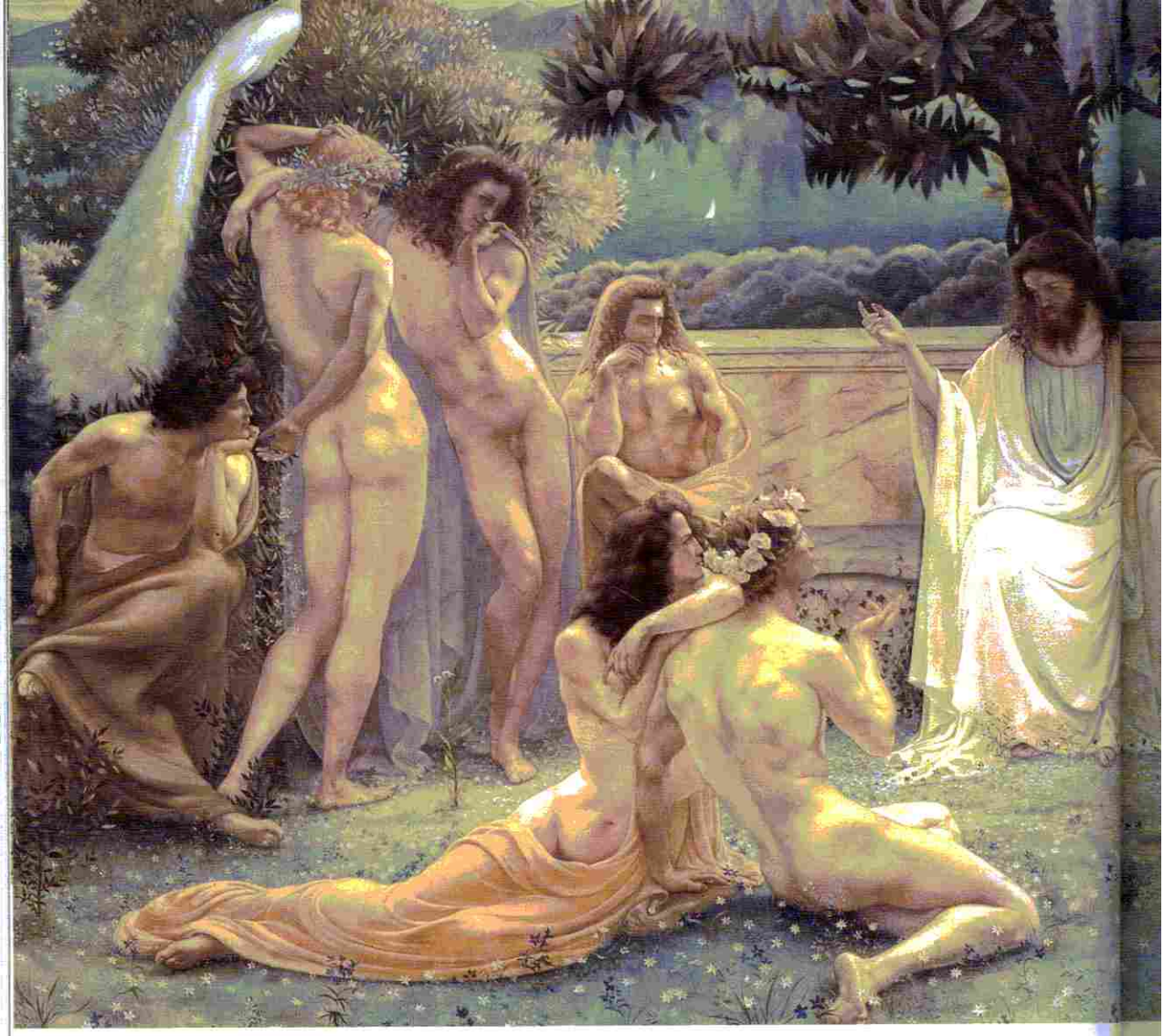
6. Túrbido, grotesco, melancólico

A revolta de Rousseau contra a civilização se exprime, do ponto de vista artístico, como revolta contra as regras e os artifícios clássicos e sobretudo contra o classicista por excelência, Rafael, e procede de Constable (que privilegia Rubens e a escola vêneta) a Delacroix e chega até os pré-rafaelitas. A Beleza ambígua, moralista e erótica dos pré-rafaelitas, com sua propensão ao túrbido e ao macabro, é um dos efeitos da liberação da Beleza dos cânones clássicos.

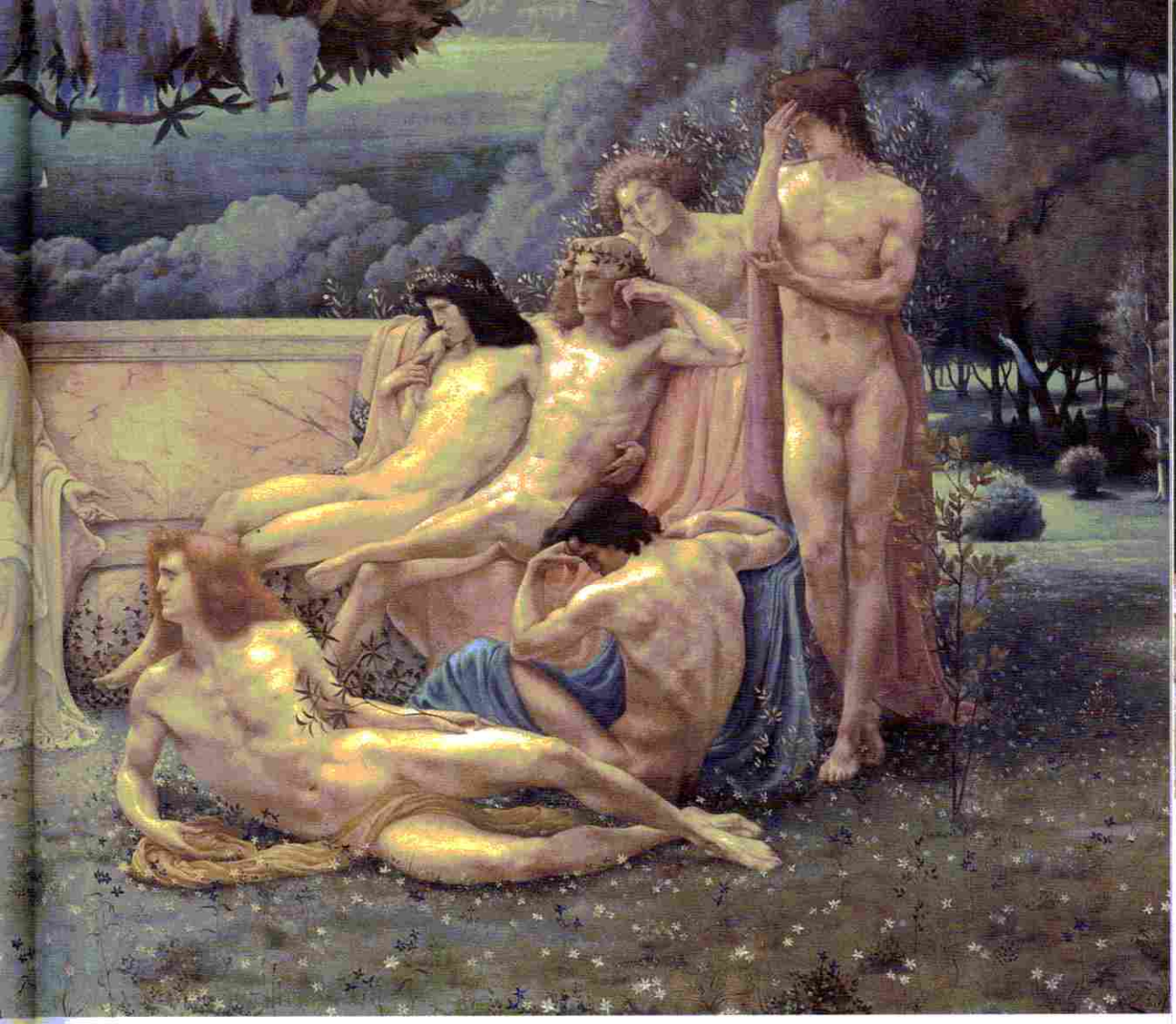
Agora a Beleza pode se exprimir fazendo convergir os opostos: o Feio já não é a negação, mas a outra face do Belo.

Opondo-se à Beleza idealizada e impessoal dos classicistas, Friedrich Schlegel reivindica para a Beleza as características do interessante e do peculiar e coloca de fato o problema de uma estética do Feio. A potência de Shakespeare, comparada àquela de Sófocles, está justamente no fato de que o segundo exprime uma Beleza pura, lá onde, no primeiro, assiste-se a uma simultaneidade de Beleza e Fealdade, para as quais muitas vezes o grotesco faz *pendant* (basta pensar em Falstaff).

Théodore Géricault, *Balsa da medusa*, 1819. Paris, Musée du Louvre



Por intermédio de aproximações ulteriores da realidade chega-se ao repugnante, chega-se ao extravagante, chega-se ao hórrido.
É Hugo, teórico do grotesco como antítese do Sublime e novidade da arte romântica, que cria uma galeria inesquecível de personagens grotescos e repugnantes, do corcunda Quasímodo ao rosto disforme do *Homem que ri*, até as mulheres devastadas pela miséria e pela crueldade da vida, que parecem ter ódio da Beleza terna das crianças inocentes.
Já foi dito como o impulso para o Absoluto e a aceitação do destino podem tornar a morte do herói não somente trágica, mas sobretudo bela: a mesma forma, esvaziada dos conteúdos de liberdade e revolta contra o mundo, constituirá o invólucro kitsch da "bela morte" enaltecida (pelo menos em palavras) pelos fascismos do século XX.



Jean Delville,
A escola de Platão,
1898.
Paris, Musée d'Orsay

Mas belos também são os túmulos, noturnos ou não: aos olhos de Shelley não parece haver em Roma Beleza mais meritória de uma visita que o pequeno cemitério onde está sepultado o amigo Keats. O próprio Shelley, consciente propagador dos temas satânicos e vampiristas, deixa-se seduzir pela imagem da **Medusa**, erroneamente atribuída a Leonardo, na qual horror e Beleza formam um todo único.

Também aqui o romantismo dá voz a referências precedentes, criando-se uma tradição: por trás da bela morte há as mortes lânguidas de Olindo e Clorinda em *Jerusalém libertada*, por trás do satanismo, que bem ou mal significa a **humanização de Satanás**, está o olhar triste que Marino atribuíra ao **príncipe dos infernos** em *A matança dos inocentes* e, sobretudo, o **Satanás** de Milton, exaltado por boa parte da literatura romântica, que não perde, apesar da queda, a sua cintilante Beleza.

Humanização de Satanás
Torquato Tasso
Jerusalém libertada, IV, 7-8, v. 49-60, 1575
Hórrida majestade o aspecto feio
Lhe torna mais medonho e soberboso;
O olhar sanguíneo, de veneno cheio,
Cometa infausto, esplende pavoroso;
Acoberta-lhe o queixo e hirsuto seio
Longa barba, pêlo áspero e asqueroso,
E, à semelhança de voragem funda,
Abre a boca de negro sangue imunda.
Como o fumo sulfúreo, que inflamado
Do Etna sai com fétido estampido,
Assim por ela sai o envenenado
Cheiro com fumo e fogo confundido.

Príncipe dos infernos
Giambattista Marino
A matança dos inocentes, 1632
Nos olhos, onde mágoa alberga e morte,
Fulgura uma luz túrbida e vermelha.
O olhar oblíquo de funesta sorte
Mostra um cometa que maldade espelha.
Das ventas e da boca qual um corte
fedor e treva vomita em parelha;
Iracundos, soberbos, consumidos,
Trovões seus sopros, raios os gemidos.

Satanás
John Milton
Paraíso perdido, I, 1667
Que acima deles todos se sublima,
Soberbo em forma, em atitude, em porte,
Igual de torre às casas iminente.
Do brilho original se conserva
Boa porção –, nem menos parecia
Do que um arcanjo a que somente falta
De sua glória o resplendor mais vivo
(Tal é o sol nascente, quando surge
Por cima do horizonte nebuloso,
De sua coma fúlgido privado;
Ou quando posto por detrás da lua,
E envolto no pavor de escuro eclipse,
Desastroso crepúsculo derrama
Pela metade do orbe, e os reis consterna
Em seu poder temendo algum desfalque).
Obscurecido, mesmo assim fulgura
Mais que os outros arcanjos, seus consócios;
Mas dos raios profundas cicatrizes
Aram-lhe o rosto macerado, aonde
Mil cuidados contínuos se aposentam
Sob o ouropel de intrépida coragem,
De ultriz tensão, de refletido orgulho.

Medusa
Percy Bysshe Shelley
Poemas póstumos, 1819

Jaz fitando o céu
da meia-noite, supina
sobre um pico montano enevoado; distantes,
divisam-se baixas terras tremulantes;
nela horror e beleza são divinos.
Sobre seus lábios e pálpebras
parece pousar
a graça como sombra, de onde resplendem
lívidas e ardentes, que embaixo se debatem,
as agonias e da angústia e da morte.

Mas é menos o horror que a graça a
transformar
em dura pedra o espírito daquele que
observa,
lá onde são os lineamentos daquela morta
face
esculpidos, quando todos os caracteres
mudam
para se transformar nela mesma,
e mesmo o pensamento desvanece;
é a melodiosa cor da beleza, lançada
através das trevas e do fulgor da pena,
que torna humana a impressão, e de
harmonia.

A poesia do primitivo
Eugène Delacroix
Variações sobre o belo, 1857
Nós julgamos todo o resto do mundo de nosso estreito horizonte: não saímos de nossos pequenos hábitos, e nossos entusiasmos são muitas vezes tão insensatos quanto nossos desdéns. Julgamos com igual presunção as obras de arte e aquelas da natureza. O homem de Londres e de Paris talvez esteja mais distante de ter um justo senso da Beleza do que o homem inculto, habitante de confins onde a civilização não chega. Vemos o belo apenas através da imaginação dos poetas e dos pintores; o selvagem o encontra a cada passo de sua vida errante.
Estou pronto a admitir que este homem terá poucos momentos a dedicar às impressões poéticas, quando se sabe que sua ocupação constante consiste em não se deixar morrer de fome. Ele deve lutar incessantemente contra a natureza hostil para defender sua mísera vida. Todavia, a visão de espetáculos imponentes e a força de uma espécie de poesia primitiva podem fazer nascer nos corações o sentimento da admiração.

7. Romantismo lírico

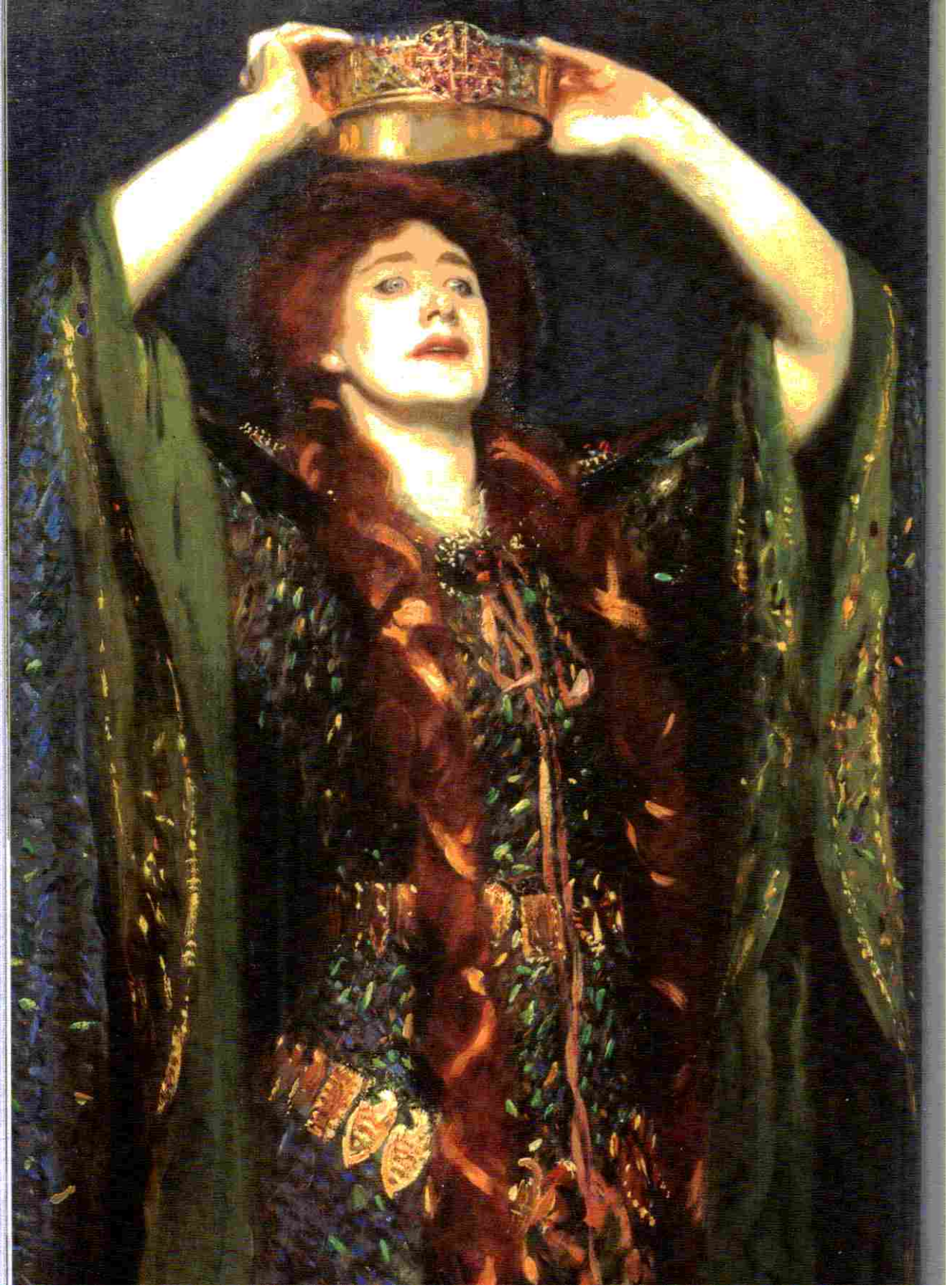
A ópera oitocentista não é estranha às representações românticas da Beleza. Em Verdi, a Beleza muitas vezes confina com o território das trevas, do satânico e do caricatural: basta pensar na co-presença, em *Rigoletto*, da beleza juvenil de Gilda ao lado do disforme Rigoletto e do obscuro Sparafucile, um ser proveniente da mais escura noite. Como Rigoletto passa sem solução de continuidade da ironia feroz à mais esquálida desmoralização, assim Gilda exprime três diversas imagens da Beleza feminina. A desarmante ingenuidade da virgem adolescente, ignara do mal que a circunda, exprime, na romança *Caro nome*, o êxtase amoroso em um canto angelical, transparente, quase assexuado; trágica é, ao contrário, a Beleza da mulher ultrajada, portadora de uma feminilidade nascida do estupro, que se transfigura no pranto da filha enlaçada pelo abraço paterno em uma Beleza comovente que pressagia o trágico epílogo. É ainda mais marcado no *Trovador* o turbilhão de delirantes paixões no qual se entrecruzam amor, ciúme e vingança. A Beleza se exprime aqui na imagem inquietante do fogo: se o amor de Leonora por Manrico é "perigosa chama", o ciúme do conde é "tremendo fogo": uma imagem tétrica, pois a fogueira das bruxas é ao mesmo tempo pano de fundo e destino da bela cigana **Açucena**. A maestria de Verdi evidencia-se na capacidade de manter o poder vulcânico e centrífugo dessas imagens dentro de estruturas musicais sólidas e ainda tradicionais. O nexo, tipicamente romântico, entre Beleza e morte é acentuado em chave pessimista por Wagner. Nele (em particular em *Tristão e Isolda*) a polifonia musical serve para dar um tecido unitário ao duplo movimento do erotismo aliciante e da tragicidade do destino.
A sorte da Beleza é a de encontrar sua realização não na paixão, mas na morte por amor: a Beleza retrai-se da luz do mundo e desliza para o abraço das potências da noite, através daquela única forma de união possível, que é a morte.

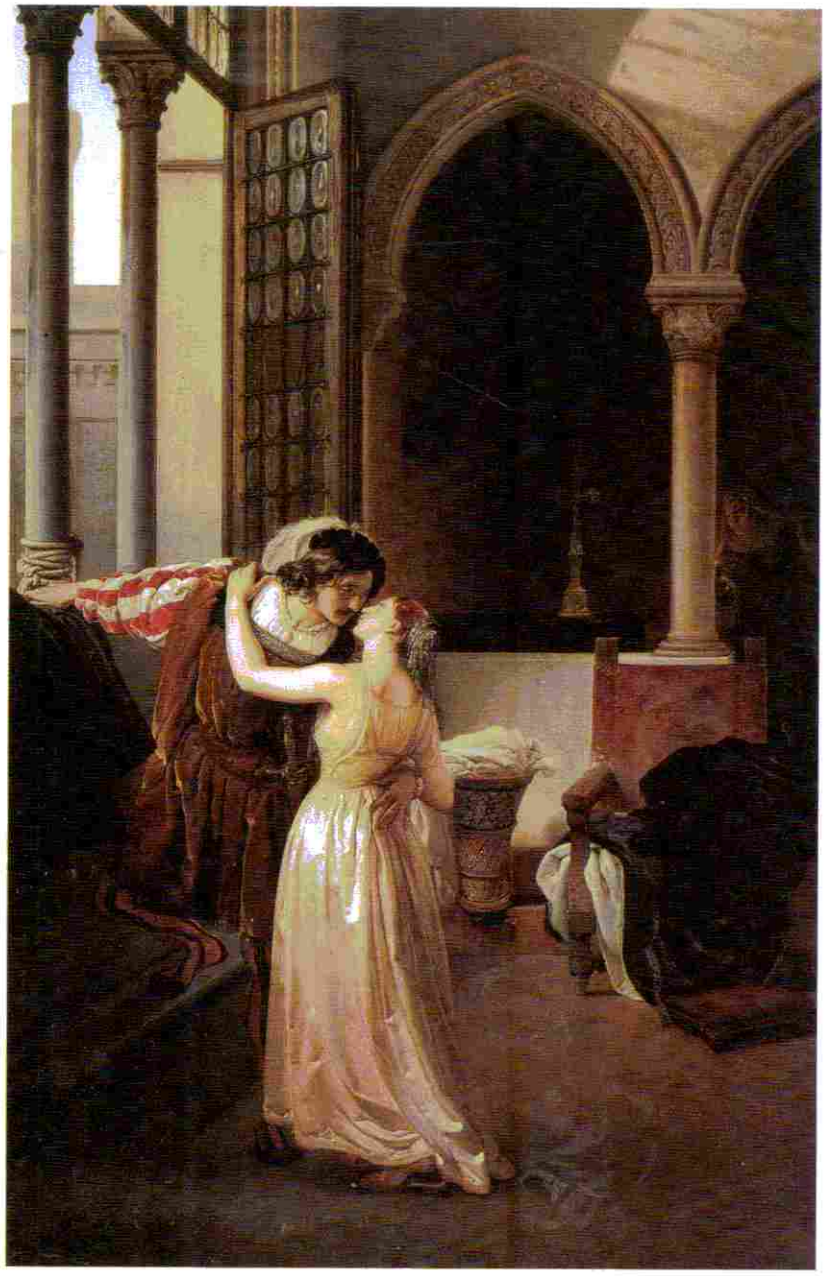
páginas seguintes

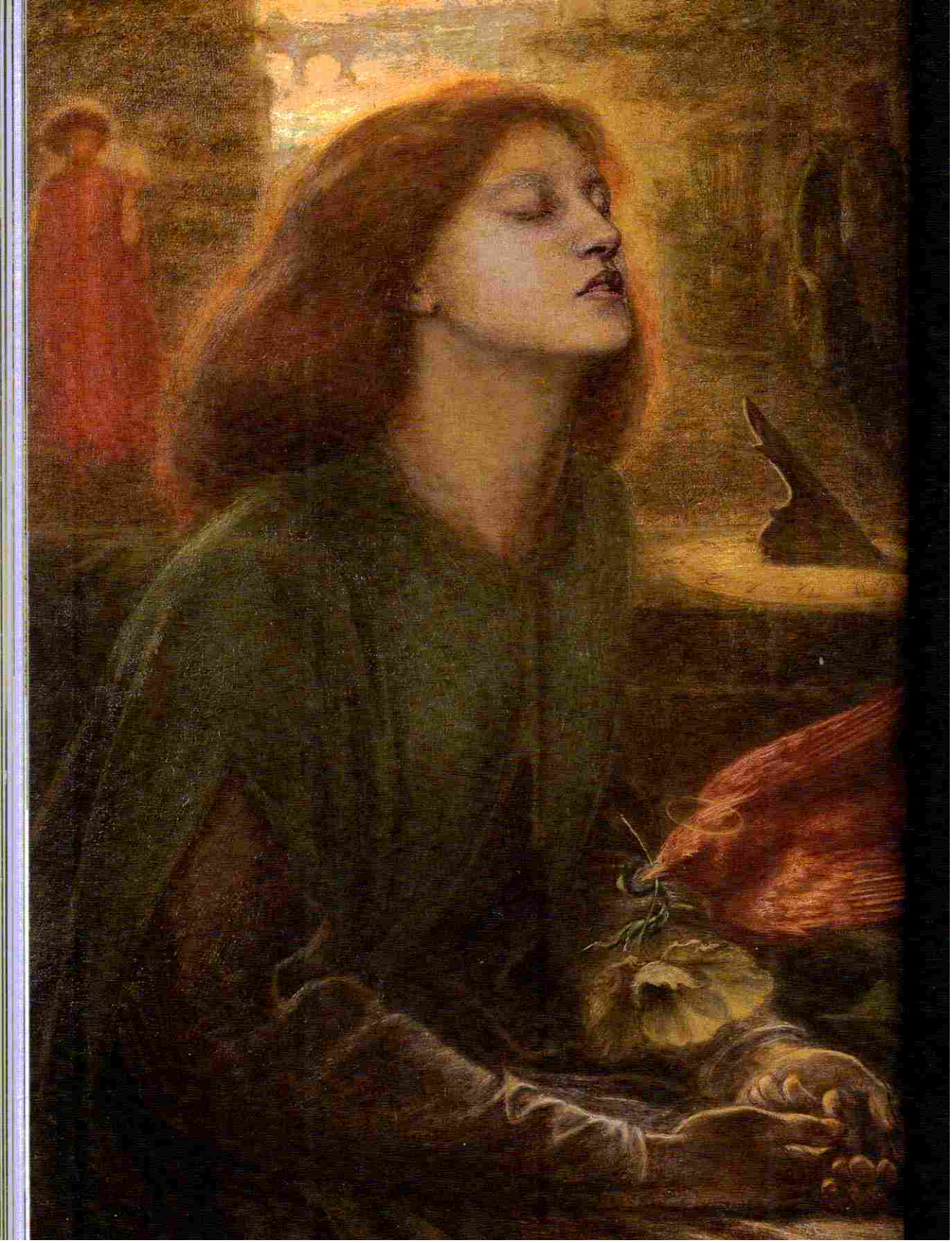
John Singer Sargent, *Ellen Terry no papel de Lady Macbeth*, 1899. Londres, Tate Gallery

Francesco Hayez, *O último adeus de Julieta e Romeu*, 1833. Milão, coleção particular

Açucena
Salvatore Cammarano
O trovador, II, 1, 1858
Açucena: (Canta, os ciganos colocam-se a seu lado). Estala a chama! A multidão acorre de semblante alegre àquele fogo: gritos ecoam em torno... Cercada de sicários a mulher avança! Sinistra, brilha nos rostos horríveis a tetra labareda que se ergue! Estala a chama! Chega a vítima, de negro, miserável e descalça! Grito de morte se levanta; o eco o repete de furna em furna! Sinistra, brilha nos rostos horríveis a tetra labareda que se ergue aos céus!







Capítulo XIII

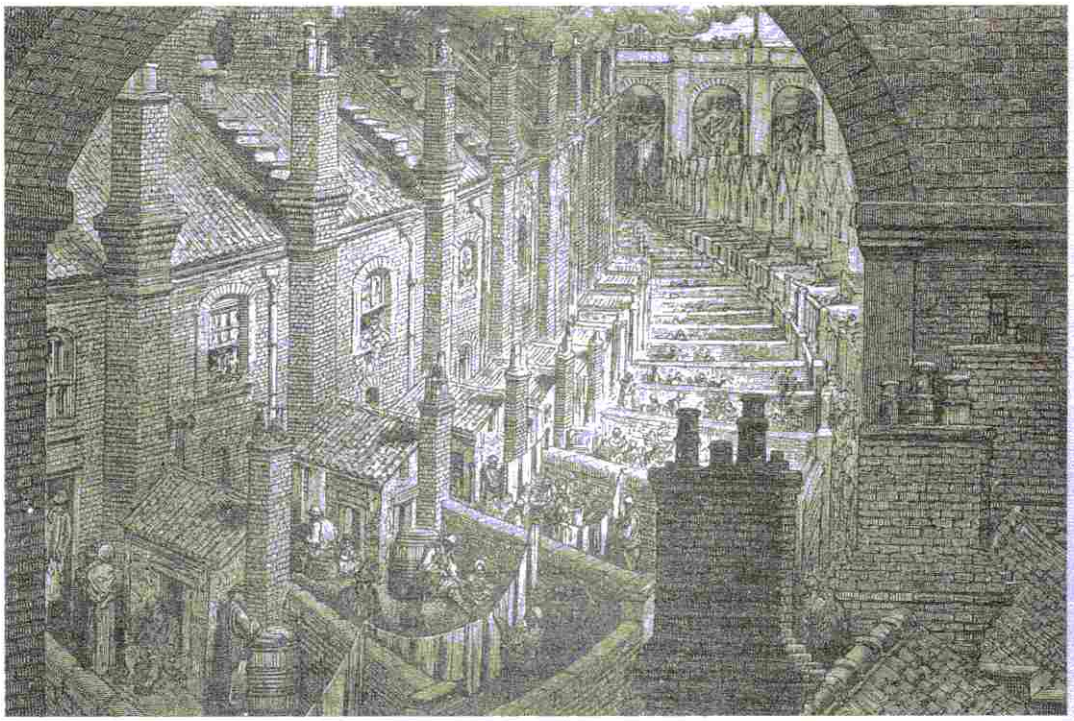
A religião da Beleza

1. A religião estética

Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-1870, detalhe. Londres, Tate Gallery

Charles Dickens descreve em *Tempos difíceis* (1854) uma **cidade industrial** inglesa típica: o reino da tristeza, da uniformidade, da obscuridade e da feiúra. Estamos no início da segunda metade do século XIX; aos entusiasmos e às desilusões dos primeiros decênios do século substitui-se um período de ideais modestos, mas eficientes (é o período vitoriano na Inglaterra, o Segundo Império na França), no qual dominam as sólidas virtudes burguesas e os princípios de um capitalismo em expansão. A classe operária toma consciência da própria situação: o *Manifesto* de Karl Marx foi publicado em 1848. O artista, diante da opressão do mundo industrial, do crescimento das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, do surgimento de novas classes cujas necessidades urgentes certamente não incluem a estética, ofendido pela forma das novas máquinas que ostentam a pura funcionalidade de novos materiais, sente ameaçados os próprios ideais, percebe como inimigas as idéias democráticas que avançam gradualmente, decide se fazer "**diverso**".

Cidade industrial
Charles Dickens
Tempos difíceis, 1854
"Coketown, o triunfo dos fatos. Uma cidade de tijolos vermelhos, ou de tijolos que seriam vermelhos se a fumaça e a fuligem o permitissem; assim como as coisas estavam a cidade era de um vermelho e um negro inaturais, como a cara pintada de um selvagem. Uma cidade de máquinas e altas chaminés das quais saíam sem solução de continuidade serpentes intermináveis de fumaça que nunca se desenrolavam. [...] Havia muitas estradas largas, uma igual à outra, e muitas vielas ainda mais semelhantes umas às outras, habitadas por pessoas igualmente semelhantes entre si e que, todas elas, entravam e saíam à mesma hora, com o mesmo som sobre os mesmos pavimentos, para fazer o mesmo trabalho, pessoas para quem cada dia era igual ao dia precedente e ao amanhã, e cada ano a cópia do ano anterior e do ano seguinte."



Gustave Doré,
Slum londrino,
de Blanchard,
London, a Pilgrimage,
1872.
Veneza, Galleria d'Arte Moderna

em face
Thomas Couture,
Os romanos da decadência,
1847.
Paris, Musée d'Orsay

Assim, ganha forma uma verdadeira religião estética, e sob o lema da Arte pela Arte impõe-se a idéia de que a Beleza é um valor primário a ser realizado a qualquer custo, a tal ponto que muitos viverão a própria vida como obra de arte. E enquanto a arte se separa da moral e das exigências práticas, desenvolve-se o impulso, já presente no Romantismo, de conquistar para o mundo da arte os aspectos mais inquietantes da vida, a **doença**, a transgressão, a **morte**, o tenebroso, o demoníaco, o horrendo. Só que agora a arte não pretende mais representar para documentar e julgar. Ao representá-los, ela quer redimir todos estes aspectos à luz da Beleza, tornando-os fascinantes até mesmo como modelo de vida.
Entra em cena uma geração de sacerdotes da Beleza que levam às extremas conseqüências a sensibilidade romântica, exasperando cada um de seus aspectos e levando-a até a consumpção, da qual seus representantes estavam tão conscientes que aceitavam o paralelo entre a sua própria sorte e aquela das grandes civilizações antigas no momento da **decadência**: a agonia da civilização de Roma já tomada pelos bárbaros e o ocaso (milenar) do império de Bizâncio.
Esta nostalgia dos períodos de decadência valeu para essa intempérie cultural o nome de decadentismo, num período que, em geral, tem seu início definido na segunda metade do século XIX e se prolonga de modo consistente até os primeiros decênios do século XX.

Diverso
Charles Baudelaire
Da idéia moderna de progresso aplicada às belas artes, 1868
O Belo é sempre bizarro. Não quero dizer que seja voluntariamente, friamente bizarro, pois em tal caso seria um monstro que sai dos trilhos da vida. Digo que contém sempre um pouco de estranheza, que o faz ser particularmente Belo.

Doença
Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly
Léa, 1832
"Mas sim, sim, minha Léa, és bela, és a mais bela das criaturas, eu não te trocaria, a ti, teus olhos batidos, tua palidez, o teu corpo doente, eu não os trocaria pela beleza dos anjos do céu!"
[...] Aquela moribunda cujas vestes tocava queimava-o como a mais ardente das mulheres. Não havia devadássi das margens do Ganges, odalisca dos banhos de Istambul, jamais haveria bacante nua que pudesse fazer ferver com maior intensidade o miolo de seus ossos do que o contato, o simples contato daquela mão frágil e febril, cuja umidade sentia através da luva que a cobria.

Morte
Renée Vivien
À mulher amada, 1903
E longuíssimos lírios de sacro palor
Morriam-te nas mãos qual círios
evanescentes.
Emanavas dos dedos perfumes
languescentes
No hálito esmorecido da suprema dor.
De tuas claras vestes pouco a pouco partia
O amor, com a agonia.

Decadência
Paul Verlaine
Langor, 1883
Eu sou o Império ao final da decadência
que vê passarem os grandes bárbaros
brancos
compondo acrósticos indolentes de um estilo
dourado, onde dança o langor do sol.
[...]
Oh, não querer, não poder morrer um pouco!
Tudo foi bebido. Bathylle, já paraste
de rir? Tudo se bebeu e se comeu.
Nada mais a dizer!

Gustave Courbet,
Les Demoiselles au bord de la Seine,
1857.
Paris, Petit Palais

Enamorado de três formas
Gabriele D'Annunzio
O prazer, 1889
Enamorado de três formas diversamente elegantes, isto é, da mulher, da taça e do galgo, o aquarelista encontrou uma composição de linhas belíssimas.
A mulher, nua, em pé, dentro de uma bacia, apoiando-se com uma das mãos sobre a saliência da quimera e com a outra sobre a de Belerofonte, inclinava-se adiante a brincar com o cão que, dobrado em arco sobre as patas anteriores abaixadas e as posteriores retas, à semelhança de um felino quando prepara o salto, erguia contra ela o focinho longo e fino como o de um lúcio argutamente.

2. O dândi

Os primeiros indícios de um culto ao excepcional aconteceram com o dandismo. O dândi nasce na sociedade inglesa da Regência, nos primeiros decênios do século XIX, com George Brummel. Brummel não é um artista, nem um filósofo que reflita sobre o belo e a arte. Nele o amor pela Beleza e pela excepcionalidade manifestam-se como costume (no duplo sentido do termo, como modo de vestir e como prática da vida). A elegância, que se identifica com a simplicidade (levada até a excentricidade), une-se ao gosto pelo dito paradoxal e pelo gesto provocativo. Como exemplo sublime de aristocrático tédio e de desprezo pelo sentimento comum, conta-se que lorde Brummel, cavalgando nas colinas com seu mordomo e vendo do alto dois lagos, teria perguntado ao empregado: "Qual dos dois eu prefiro?" Como diria mais tarde Villiers de l'Isle-Adam: "Viver? Os criados hão de pensar nisso por nós."
Mas nos anos da Restauração e durante a monarquia de Luís Filipe, o dandismo (na onda de uma anglomania que se alastrava) penetra na França, conquista homens do mundo, poetas e romancistas de sucesso, e encontra, por fim, os seus teóricos em Charles Baudelaire e Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly.

Oscar Wilde, 1880

Já no final do século o dandismo faz um singular retorno à Inglaterra, onde – agora como imitação das modas francesas – será praticado por Oscar Wilde e pelo pintor Aubrey Beardsley. Na Itália, também se encontram elementos de dandismo nos comportamentos de Gabriele D'Annunzio. Mas enquanto alguns artistas do século XIX entendem o ideal da Arte pela Arte como culto exclusivo, paciente, artesanal de uma obra à qual dedicar a própria vida com o fito de realizar a Beleza em um objeto, o dândi (e os artistas que se vêem também como dândis) entende esse ideal como culto da própria vida pública, a ser "trabalhada", modelada como uma obra de arte para se transformar num exemplo triunfante de Beleza. Não é a vida dedicada à arte, mas a arte aplicada à vida: a Vida como Arte.

Mas como fenômeno de costumes o dandismo tem lá as suas contradições. Não é uma revolta contra a sociedade burguesa e seus valores (como o culto do dinheiro e da técnica), pois, no fim das contas, se mantém como manifestação marginal e certamente não revolucionária, mas aristocrática (e aceita como ornamento excêntrico). Por vezes o dandismo se manifesta como oposição aos preconceitos e costumes correntes, e eis por que parece significativa para alguns dândis a escolha da homossexualidade, que na época era totalmente inaceitável e juridicamente punível (célebre até hoje o doloroso processo contra Oscar Wilde).

O perfeito dândi
Charles Baudelaire
O pintor da vida moderna, 1869

A idéia que o homem faz do Belo imprime-se em todo o seu vestuário, franze ou estira sua roupa, arredonda ou enrijece o seu gesto e impregna sutilmente, com o passar do tempo, inclusive os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. [...]

O homem rico, ocioso e que, mesmo cético, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e habituado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância, sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte. O dandismo é uma instituição vaga, tão estranha quanto o próprio duelo. [...]

Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. [...]

...O dândi não visa o amor como um fim em si. [...]

O dândi não aspira ao dinheiro como coisa essencial; um crédito ilimitado poderia bastar: de bom grado, deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é sequer, como parecem pensar muitas pessoas de pouca reflexão, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Por isso, a seus olhos, ávidos antes de tudo por *distinção*, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, o melhor modo de distinguir-se. [...] É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências.

É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade que se encontra em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado.

Giovanni Boldini,
O conde Robert de Montesquiou-Fézensac,
1897.
Paris, Musée d'Orsay

A Beleza como costume
Oscar Wilde
O retrato de Dorian Gray, 1891
Sim, o jovem era precoce. Já fazia a sua colheita e ainda era primavera. Guardava os impulsos e paixões da mocidade, mas pouco a pouco tornava-se consciente de si mesmo. Observá-lo era um deleite. Com aquele seu belo rosto e aquela bela alma era mesmo de despertar admiração. Não importava como tudo isso acabaria ou estaria destinado a acabar. Era como uma daquelas figuras graciosas de uma procissão ou de um espetáculo, cuja alegrias nos parecem remotas, mas cujas penas estimulam nosso sentimento do Belo e cujas feridas são como rosas vermelhas.

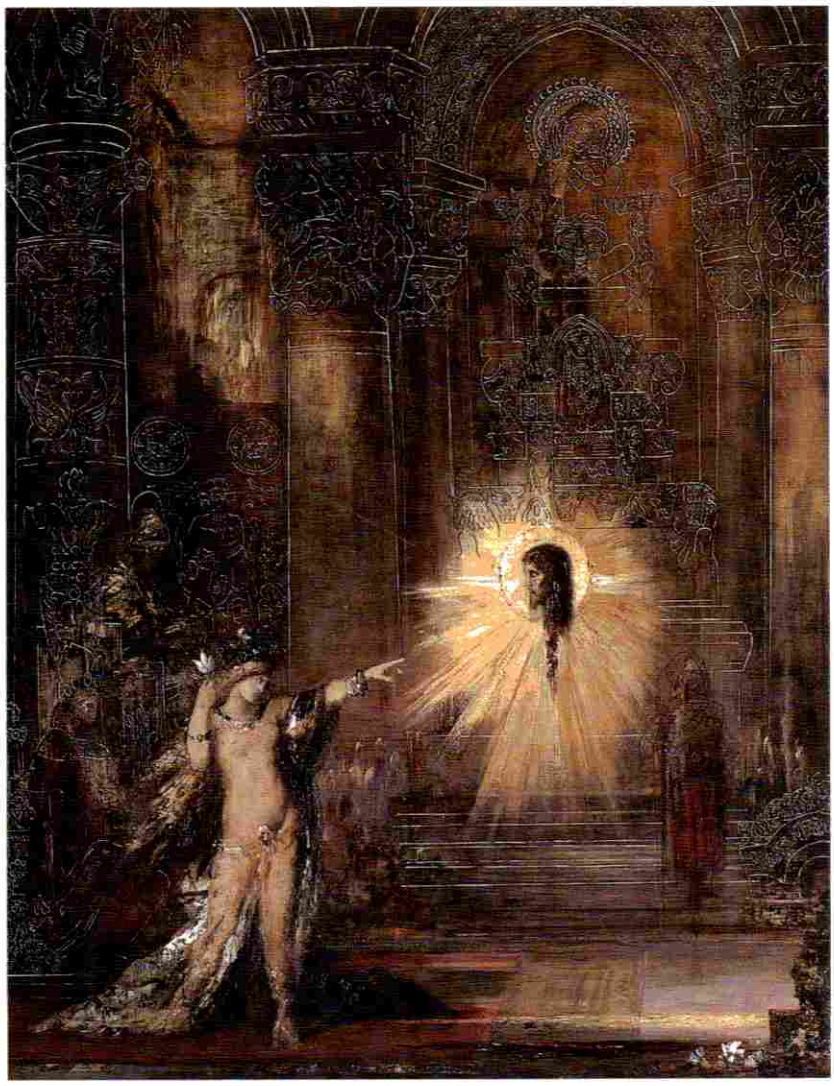
3. A carne, a morte, o diabo

Em D'Annunzio, o dandismo assumirá formas heróicas (a Beleza do ato audacioso), mas em outros, sobretudo no decadentismo francês, assume as formas de um catolicismo tradicionalista e reacionário, como manifestação de revolta contra o mundo moderno. Todavia, esse retorno às fontes religiosas não assume as formas de uma restauração de valores morais e princípios filosóficos, mas de rendição diante do fascínio de liturgias suntuosas e desusadas, dos sabores corrompidos e excitantes da poesia da latinidade tardia, dos faustos da cristandade bizantina, das maravilhas "balbuciantes" da ourivesaria bárbara dos primeiros séculos medievais. A religiosidade decadente colhe do fenômeno religioso só aspectos rituais, melhor ainda se ambíguos, e da tradição mística cria uma versão morbosamente sensual.
A religiosidade *à rebours* dos decadentes toma também um outro caminho, o do satanismo. Daí não apenas a atração excitada por fenômenos

O gosto do horrível
Charles Baudelaire
Máximas consoladoras sobre o amor, 1860-1868
Para alguns espíritos mais curiosos e viciados, os prazeres da fealdade provêm de um sentimento ainda mais misterioso, que é a sede do desconhecido e o gosto do horrível. É o sentimento, do qual cada um carrega consigo, de alguma forma, a semente, que faz acorrerem os poetas aos anfiteatros de anatomia ou às clínicas, e as mulheres às execuções públicas.

O desregramento dos sentidos
Arthur Rimbaud
Carta a P. Demeny, 1871
O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos.
Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, esgota em si mesmo todos os venenos para guardar apenas as quintessências. Indizível tortura, na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido!
Ele chega ao desconhecido e quando, enlouquecido, acabará por perder a inteligência de suas visões, ele as terá visto!

A estética do mal
Oscar Wilde
O retrato de Dorian Gray, 1891
Em certos momentos ele considerava o mal tão-somente um meio para realizar a sua concepção da Beleza.



Gustave Moreau, *A aparição*, 1874-1876. Paris, Musée Gustave Moreau

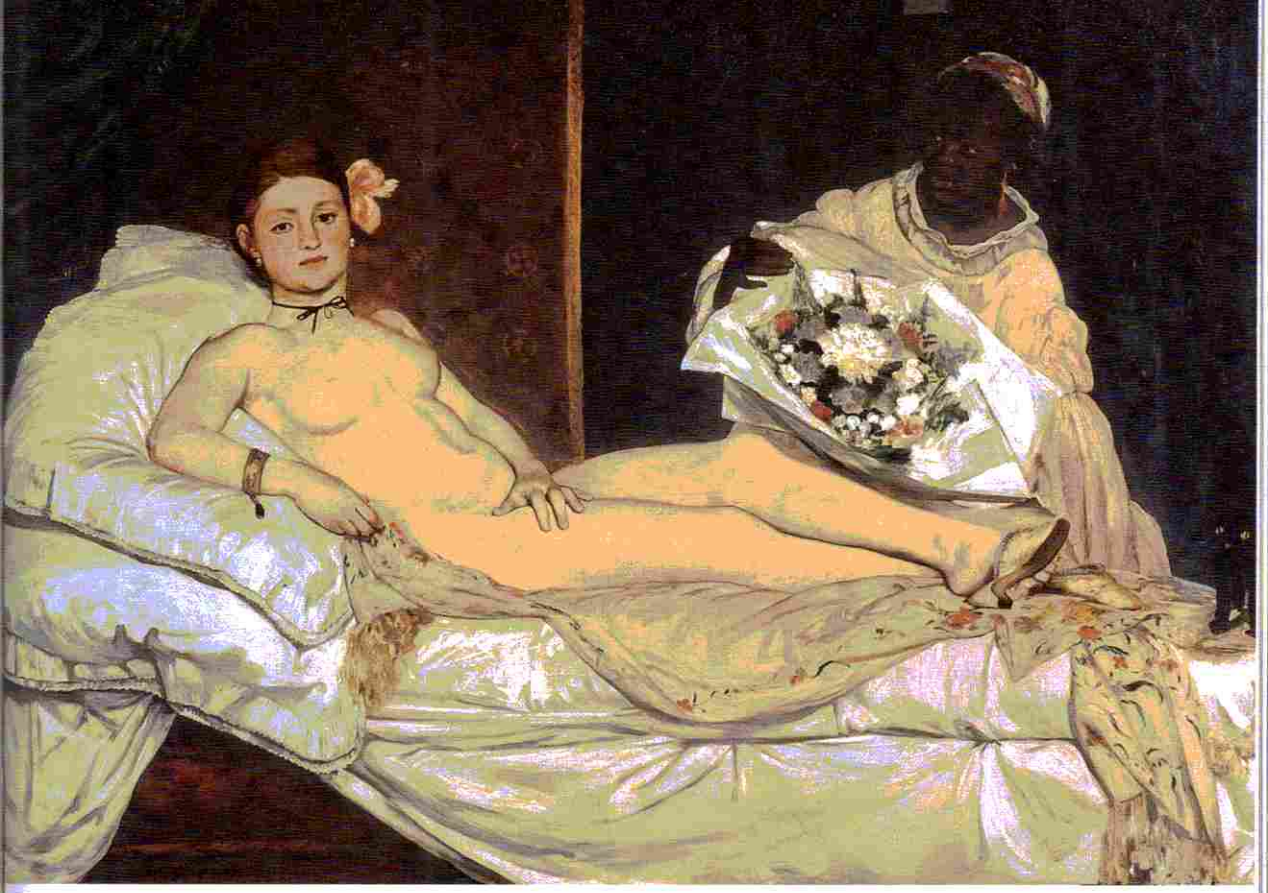
sobrenaturais, a redescoberta da tradição mágica e ocultista, de um cabalismo que nada tem a ver com a verdadeira tradição hebraica, a importância exaltada da presença do demoníaco na arte e na vida (exemplar nesse sentido, o *Là-Bas* de Huysmans), mas também a adesão a práticas propriamente ditas de magia e evocação diabólica, a celebração de todo **desregramento dos sentidos**, do sadismo ao masoquismo, o apelo ao Vício, o fascínio exercido por figuras perversas, inquietantes, cruéis: uma **estética do Mal**.

Para caracterizar os elementos de voluptuosidade, necrofilia, interesse por personalidades que desafiam qualquer regra moral, pelo doentio, pelo pecado, pelo prazer procurado na dor, Mario Praz intitulou um célebre livro seu de *A carne, a morte e o diabo*.

4. A Arte pela Arte

Seria difícil encaixar na noção de decadentismo todos os vários aspectos da sensibilidade estética da segunda metade do século XIX. Não se pode esquecer a união entre ideal estético e socialismo em William Morris nem negligenciar que nesse período, em 1897, em pleno florescimento estético, Leon Tolstói escreveu *O que é a arte*, reafirmando os laços profundos entre Arte e Moral, Beleza e Verdade. Estamos no lado oposto a Wilde que, justamente naqueles anos, quando perguntado se considerava imoral um certo livro, respondeu: "É pior que imoral. É mal escrito."
Enquanto toma forma a sensibilidade decadente, pintores como Courbet e Millet voltam-se ainda para uma interpretação realista da realidade humana e da natureza, democratizando a paisagem romântica e reconduzindo-a à cotidianeidade feita de trabalho, fadiga, humildes presenças de camponeses e populares.

Jean-François Millet, *O ângelus*, 1858-1859. Paris, Musée d'Orsay



Édouard Manet,
Olympia,
1863.
Paris, Musée d'Orsay

E – como veremos a seguir – existe nos impressionistas algo mais que um vago sonho de Beleza: há o estudo atento, quase científico, da luz e da cor, na intenção de mergulhar mais a fundo no mundo da visão. É o período em que dramaturgos como Ibsen enfrentam no palco os grandes conflitos sociais de sua época, a luta pelo poder, o contraste entre as gerações, a liberdade da mulher, a responsabilidade moral, os direitos do amor.
Não se deve pensar que a religião estética se identifica apenas com as ingenuidades dos últimos dândis e com a virulência, muita vezes mais verbal que moral, dos cultores do demoníaco. A figura de Flaubert mostra quanta probidade artesã, quanto ascetismo pode haver em uma religião da Arte pela Arte. Em Flaubert, domina o culto da palavra, e da "palavra justa", única que pode conferir harmonia, aboluta necessidade estética à página. Seja quando observa de modo minucioso e desapiedado a banalidade da vida cotidiana e os vícios de seu tempo (basta pensar em *Madame Bovary*), seja quando evoca em suas páginas um mundo exótico e faustoso, grávido de sensualidade e barbárie (como em *Salambô*) ou quando se inclina para visões demoníacas e para a glorificação do Mal como Beleza (*A tentação de Santo Antônio*), o seu ideal permanece aquele de uma linguagem impessoal, precisa, exata, capaz de tornar belo qualquer tema pela força de seu estilo: "É por isso que não existem temas belos ou temas vulgares, e que se

poderia quase que estabelecer como axioma, colocando-se do ponto de vista da arte pura, que não existe tema algum, o estilo sendo, por si só, uma maneira absoluta de ver as coisas."

Por outro lado, desde 1849, Edgar Allan Poe (que da América, sobretudo através da mediação de Baudelaire, influenciará profundamente o decadentismo europeu) recordava em seu ensaio O *princípio poético* que a poesia não deve se preocupar em espelhar ou propagandear a Verdade: "Não pode existir obra mais sumamente plena de dignidade e nobre do que aquela da poesia (da poesia em si) que é poesia e nada mais, aquela poesia escrita unicamente para a poesia." Se o intelecto se ocupa da Verdade e o Senso Moral se volta para o Dever, o Gosto nos instrui sobre o Belo; o Gosto é uma faculdade autônoma que tem suas leis e que, se pode nos induzir a desprezar o Vício, é só porque (e enquanto) este é disforme, contrário à medida, à Beleza.

Se nas épocas passadas muitas vezes parecia difícil entender a ligação, que hoje nos parece ponto pacífico, entre Arte e Beleza, é nessa época – enquanto se perfila uma espécie de repúdio depreciativo em relação à natureza – que Beleza e Arte se fundem em uma dupla incindível. Não há Beleza que não seja obra de artifício, só o que é artificial pode ser belo. "A natureza geralmente está errada", dirá Whistler, e Wilde precisará: "Mais estudamos a arte e menos nos interessa a natureza." A natureza bruta não pode produzir Beleza: deve intervir a arte, que cria – lá onde não havia mais que desordem acidental – um organismo necessário e inalterável. Esta profunda persuasão da potência criadora da arte não é apenas típica do decadentismo, mas é o decadentismo que, depois da afirmação de que a Beleza só se mostra como objeto de um longo e amoroso trabalho artesanal, chega à constatação de que uma experiência é tão mais preciosa quanto mais artificiosa for. Da idéia de que a arte cria uma segunda natureza, passa-se à idéia de que é arte qualquer violação – o mais bizarra e mórbida possível – da natureza.

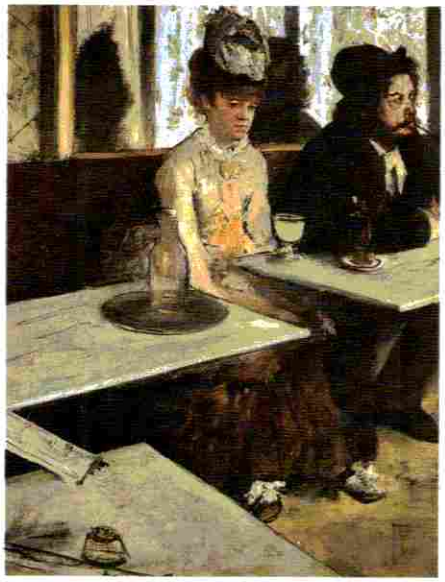
Réquiem pela natureza
Joris-Karl Huysmans
Às avessas, 1884
O tempo da natureza é passado.
Ela já exauriu a paciência dos espíritos
refinados com a tediosa monotonia
de suas paisagens e de seus céus.

Desinteresse pela natureza
Oscar Wilde
A decadência da mentira, 1889
Eu penso que, quanto
mais estudamos a Arte,
menos nos interessa a Natureza.
A Arte só nos ensina d'Ela
a sua falta de conclusões,
as suas curiosas crueldades,
a sua extraordinária monotonia,
o seu caráter absolutamente indefinido.

O verso é tudo
Gabriele D'Annunzio
Isotteo, c. 1890.
Poeta, divina é a Palavra:
na pura Beleza o céu repousa
cada nossa letícia: e o Verso é tudo.

5. *À rebours*

Floressas Des Esseintes é o protagonista de *À rebours*, o romance publicado em 1884 por Joris-Karl Huysmans. *À rebours* quer dizer "ao inverso, às avessas, a contrapelo, na contracorrente", e tanto o título quanto o livro são o supra-sumo da sensibilidade decadente.
Para fugir da natureza e da vida, Des Esseintes se faz praticamente murar em uma mansão decorada com tecidos orientais, tapeçarias de sabor litúrgico, reposteiros e madeiras que fingem a frieza monástica com materiais suntuosos. Cultiva somente flores que, mesmo verdadeiras, pareçam artificiais, pratica amores anormais, excita a fantasia com drogas, prefere uma viagem imaginada a uma viagem realizada, compraz-se com textos da alta Idade Média num latim desfeito e sonante, compõe sinfonias de licores e perfumes, transferindo as sensações do ouvido ao palato e ao olfato; constrói, em suma, uma vida de sensações artificiais em um ambiente igualmente artificial no qual a natureza, mais do que ser recriada, como acontece na obra de arte, é imitada e negada a um só tempo, refeita, lânguida, estranhada, doente...



Edgar Degas,
O absinto,
1877.
Paris, Musée d'Orsay

Se uma tartaruga é agradável de se ver, a tartaruga reproduzida por um grande escultor possui uma capacidade simbólica que nenhuma tartaruga real jamais teve; e isso um escultor grego já sabia. Mas o processo é diverso para o decadente. Des Esseintes escolhe colocar uma tartaruga sobre um tapete claro para contrastar seus coloridos dourados com o brônzeo da couraça do animal. A combinação, porém, não lhe parece satisfatória e ele manda incrustar no dorso do animal pedras preciosas de várias cores, compondo um fulgurante arabesco que irradia luz como "um escudo visigodo de escamas imbricadas por um artista de gosto bárbaro".
Des Esseintes realizou o belo violentando a natureza, pois "o tempo da natureza é passado. Ela já exauriu a paciência dos espíritos refinados com a tediosa monotonia de suas paisagens e de seus céus."
Os grandes temas da sensibilidade decadente giram todos em torno da idéia de uma Beleza que nasce da alteração das potências naturais.
Os estetas ingleses, de Swinburne a Pater e até seus epígonos franceses, dão início a uma redescoberta do Renascimento visto como reserva inexausta de sonhos cruéis e suavemente doentios: na **ambigüidade** dos rostos leonardescos e botticellianos busca-se a fisionomia imprecisa do **andrógino**, do homem-mulher de **Beleza inatural** e indefinível, cujos exemplos primeiros são pinçados na arte renascentista. E quando se deseja a mulher (se não é vista sob o perfil do Mal triunfante, encarnação de Satanás, insondável porque negada ao amor e à normalidade, desejável porque pecadora, embelezada pelas marcas da corrupção), ama-se na feminilidade a natureza alterada: é a mulher **vestida de jóias** desejada por Baudelaire; é a **mulher flor** ou a **mulher jóia**, é a mulher de D'Annunzio que só pode ser vista em todo o seu fascínio quando remetida a um modelo artificial, à sua progenitora ideal, em um quadro, em um livro, em uma lenda.
O único objeto da natureza que parece sobreviver e triunfar nessa estação do gosto é a flor – que aliás dará origem a um estilo, o floral.
O decadentismo vive na **obsessão da flor**: mas logo se percebe que aquilo que atrai na flor é a pseudo-artificialidade de uma ourivesaria natural, a capacidade de estilizar-se, de tornar-se ornamento, gema, arabesco, o senso de **fragilidade e corrupção** que permeia o mundo vegetal, a rápida passagem, que nele se realiza, entre a vida e a morte.

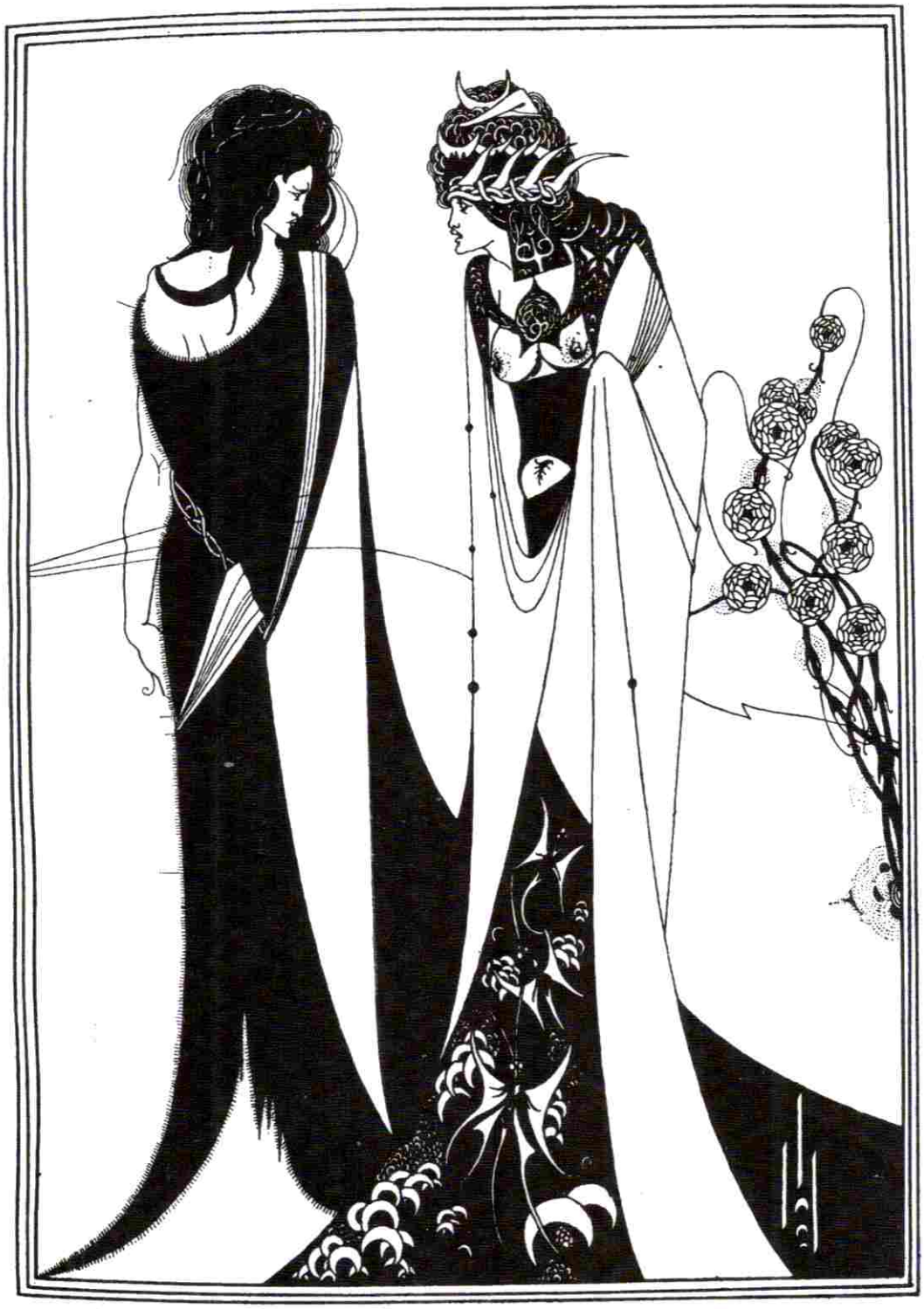
Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1867. Wilmington, Delaware Art Museum

A ambigüidade leonardesca
Algernon Charles Swinburne
Ensaio sobre Leonardo, 1864
De Leonardo são poucos e escolhidos os exemplos: cheios daquela indefinível graça e daquele grave mistério que pertence à sua obra mais sutil e selvagem. Belos estranhos rostos de mulher plenos de vaga dúvida e leve desprezo, tocados pelas sombras de um fato obscuro; ansiosos e cansados, parecem, a um só tempo pálidos e ardentes de paciência e paixão, abatidos e perplexos os pensamentos e os olhos dos homens.

A ambigüidade botticelliana
Jean Lorrain
Roma, 1895-1904
Ah, as bocas de Botticelli, aquelas bocas carnudas, sólidas como frutos, irônicas e dolorosas, enigmáticas em suas dobras sinuosas, sem que se possa entender se calam pureza ou ignomínia!...

Andrógino
Joris-Karl Huysmans
Alguns, 1889
Toda a aparência do santo faz sonhar. Aquelas formas de donzela, de ancas pouco desenvolvidas, aquele colo de jovenzinha, de carnes brancas como a medula do sabugueiro, aquela boca de lábios de presa, aquele talhe esguio, aqueles dedos curiosos perdidos sobre uma arma, aquela protuberância da armadura que cresce no lugar dos seios e protege imitando a queda do busto, a roupa íntima que se entrevê sob a axila livre entre ombreira e coleira, até aquela fita azul de menina, sob o queixo, obcecam. As assimilações alucinadas de Sodoma parecem ter sido aceitas por este andrógino cuja insinuante Beleza, então dolente, revela-se doravante purificada, como que transfigurada pelo lamento de um Deus.

Beleza inatural
Théophile Gautier
Esmaltes e camafeus, 1852
É um jovem? É uma mulher?
É uma deusa ou um deus?
O amor, temendo ser infame,
hesita e suspende a confissão.
Para fazer esta beleza maldita
cada sexo trouxe seu dom.
Quimera ardente, esforço supremo
e da arte e da volúpia,
monstro fascinante, como eu amo
a tua beleza múltipla.
Sonho de poeta e de artista,
quantas noites me roubaste
e o meu capricho, que dura,
não admite ter se enganado...



O sexo artístico por excelência
Joseph Péladan
Anfiteatro das ciências mortas, 1892-1911
Leonardo encontrou o cânone de Policleto, que se chama andrógino. [...]
O andrógino é o sexo artístico por excelência, confunde os dois princípios, feminino e masculino, e os coloca em equilíbrio. [...]
Na Gioconda, a autoridade cerebral do homem de gênio se confunde com a volúpia da mulher gentil, é androginismo moral.
No São João a comistura das formas é tal que o sexo se torna enigma.

Vestida de jóias
Charles Baudelaire
As jóias, 1862-1866

A amada estava nua e, por ser eu o amante,
Das jóias só guardara as que o bulício inquieta,
Cujo rico esplendor lhe dava esse ar triunfante
Que em seus dias de glória a escrava moura afeta.

Quando ela dança e entorna um timbre acre e sonoro,
Este universo mineral que à luz fulgura
Ao êxtase me leva, e é com furor que adoro
As coisas em que o som ao fogo se mistura.

Aubrey Beardsley, *Salomé*, de Oscar Wilde, 1907.
Forlì, Biblioteca cívica Aurélio Saffi

Mulher flor
Émile Zola
O erro do abade Mouret, 1875
Embaixo, camadas de malva pareciam barrar o ingresso com um portal de flores vermelhas, amarelas, verdes, brancas, cujos caules se perdiam entre urtigas colossais, de um verde brônzeo, suando tranqüilamente os ardores de seu veneno. Depois, era uma investida prodigiosa, de alguns saltos: os jasmins, estrelados por suas flores tenras; as glicínias com as folhas de suave renda; a hera basta, cortada como lata envernizada; as madressilvas macias, consteladas pelas pontas coral pálido; as clematites amorosas, que alongam braços enfeitados de penachos brancos.
E outras plantas, mais frágeis, enlaçavam-se ainda a elas, ligavam-nas mais ainda, teciam-nas em uma trama odorosa...
Imensa cabeleira de verdura, borrifada por uma chuva de flores cujos cachos transbordavam por todo lado, rugiam em uma desordem louca, fazendo pensar numa gigantesca donzela abandonada sobre o dorso, com a cabeça revirada em um espasmo de paixão, num expandir-se de crinas soberbas, dispersas como um pântano de perfumes.

Mulher jóia
Joris-Karl Huysmans
Às avessas, 1884
Dos losangos de lápis-lazúli partiam arabescos, desenrolavam-se ao longo das cúpulas onde, sobre incrustações de madrepérola, deslizavam luzes de arco-íris, centelhas de prisma...
Está quase nua: no ardor da dança os véus soltaram-se, os brocados caíram: ela está vestida apenas de ourivesaria, de luzidios minerais.
Um largo cinturão aperta a cintura como um espartilho e, qual soberbo fecho, uma jóia maravilhosa dardeja seus lumes na divisão dos seios; mais abaixo, nas ancas, envolve-se numa faixa que esconde a parte superior das coxas, sobre as quais bate um gigantesco pendente versando um rio de carbúnculos de esmeralda. Por fim, sobre o corpo agora nu, entre o cinto e a faixa, o ventre arqueia, inciso por um umbigo cuja fossa lembra um lacre de ônix, de tons latiginosos, tintos de um rosa de unha.
Sob as luzes ardentes que se irradiam em torno à cabeça do Precursor, todos os lustros das gemas se inflamam; as pedras animam-se, desenham o corpo da mulher com traços incandescentes; ferem-lhe o colo, as pernas, os braços como pontas de fogo, vermelhas como brasas, violáceas como jatos de gás, azuis como chamas de álcool, brancas como raios de estrelas.

Obsessão da flor
Oscar Wilde
O retrato de Dorian Gray, 1891
O rico aroma das rosas tomara o ateliê, e quando o leve vento estivo murmurava entre as árvores do jardim, sentia-se através da porta aberta a fragrância pesada do lilás, o perfume mais leve das rosas-selvagens. Do canto do divã coberto de tecidos persas sobre o qual estava estendido, fumando, como de hábito, inúmeros cigarros, só o que lorde Henry Wotton podia entrever era o resplendor de flores doces e louras como o mel de um cítiso, cujos trêmulos ramos pareciam mal poder sustentar o peso daquela sua tão flamejante Beleza...

Fragilidade e corrupção
Paul Valéry
Narciso, 1889-1890
Irmãos, tristes lírios,
languesço de Beleza...

6. O simbolismo

A Beleza do decadentismo é permeada por sensos de desfalecimento, de liquefação, de exaurimento, de langor; e *Langor* é o título da poesia de Verlaine que pode ser tomada como manifesto (ou sentinela) de toda a aventura decadente. O poeta pressente seu parentesco com o mundo da decadência romana e do Império de Bizâncio, oprimido por uma história longa demais e grande demais; tudo já foi dito, todos os prazeres foram provados e bebidos, ao horizonte perfilam-se as hordas de bárbaros que a civilização doente não saberá deter; nada mais resta senão mergulhar nas alegrias sensuais de uma imaginação superexcitada e superexcitável, elencar os tesouros de arte, passar as mãos cansadas por entre **as jóias** acumuladas pelas gerações passadas. Bizâncio, cintilante de cúpulas de ouro, é o ponto de encontro entre a Beleza, a Morte e o Pecado.

O movimento literário e artístico mais significativo do decadentismo é o simbolismo, cuja poética impôs ao mesmo tempo uma visão da arte e uma visão do mundo. Na origem do simbolismo impõe-se a obra de Charles Baudelaire. O poeta gira por uma cidade industrial e mercantil, mecanizada, na qual ninguém pertence a si mesmo e todo recurso à interioridade é desencorajado: os jornais (que Balzac já apontara como elemento de corrupção, de falsificação das idéias e dos gostos) achatam a experiência individual em esquemas genéricos; a fotografia, triunfante, imobiliza de modo cruel a realidade, fixa o rosto humano em um olhar atônito para a objetiva, tira da representação qualquer aura de insondabilidade, mata – na visão de muitos contemporâneos – as possibilidades da imaginação. Como recriar possibilidades de experiência mais intensa, mais verdadeira, mais impalpável e profunda? *O princípio poético* de Poe teorizava a Beleza como uma realidade que está sempre fora de nós, de nossos esforços para imobilizá-la. E é sobre o pano de fundo desse platonismo da Beleza que se perfila a idéia de um mundo secreto, um mundo de analogias misteriosas que a realidade natural habitualmente esconde e que só revela ao olhar do poeta.

A natureza é um templo, diz o célebre soneto baudelairiano *Correspondências*, onde vivos pilares não raro deixam filtrar insólitos enredos; a natureza é um **bosque de símbolos**. Cores e sons, imagens e coisas referem-se uns aos outros, revelando afinidades e consonâncias misteriosas.

Gustav Klimt,
Salomé,
1909.
Veneza, Galleria
d'Arte Moderna

Jóias
Oscar Wilde
O retrato de Dorian Gray, 1891
Costumava passar um dia inteiro tirando e recolocando em seus escrínios as pedras que colecionava: como a alexandrita cor de azeitona que à luz artificial mudava-se em vermelho, a cimófana com suas linhas semelhantes a fios de prata, o peridoto cor de pistache, topázios róseos e amarelos, carbúnculos encarnados iluminados por três mil estrelas de quatro raios, granadas rubras, espinelas alaranjadas e roxas e ametistas de tons alternados de rubi e safira. Amava o ouro rubro da pedra-do-sol e a brancura perolada da pedra-da-lua, e a íris partida da opala leitosa.

Um bosque de símbolos
Charles Baudelaire
Correspondências, 1857

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto à claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

Henri Fantin-Latour, *Ângulo de mesa*, da esquerda: Verlaine, Rimbaud, Elzéar, Blémont, Valade, Alcard, D'Hervilly, Pelleta, 1872. Paris, Musée d'Orsay

Revelações
Charles Baudelaire
Meu coração posto a nu, 1861
Em certos estados de espírito quase sobrenaturais, a profundidade da vida revela-se toda inteira no espetáculo, por ordinário que seja, que temos sob os olhos. Toma-se seu símbolo.

Arte poética
Paul Verlaine
Arte poética, 1874

Música, antes de qualquer coisa,
para tanto prefira o Ímpar
mais vago e solúvel no ar,
e sem nada que pesa ou que pousa.

Pois entre nós reina só o matiz
e abaixo a cor, e viva a nuança!
Oh, nuança, que é quem aliança,
o sonho ao sonho, a flauta ao bis!
...
Música ainda, e sempre e mais!
Seja o teu verso coisa roubada
que parece fugir de alma elevada
para o amor e outros que tais.

Seja o teu verso uma aventura
pela brisa crespa da manhã,
que vai florindo o timo e a hortelã...
E todo o resto é literatura.

Sugerir
Stéphane Mallarmé
Pesquisa sobre a evolução literária, 1897
Os parnasianos tomam a coisa inteiramente e a exibem: carecem assim de mistério, subtraem aos espíritos a alegria deliciosa de se acreditarem criadores. Nomear um objeto significa suprimir três quartos do gozo da poesia, que consiste em adivinhar pouco a pouco. Sugerir, eis o sonho. É o uso perfeito desse mistério que constitui o símbolo: evocar um objeto para mostrar um estado d'alma ou escolher um objeto e fazê-lo emanar um estado d'alma mediante uma série de decifrações.

O poeta torna-se o decifrador dessa linguagem secreta do universo, da Beleza e da Verdade escondida que ele trará à luz: compreende-se então, se tudo possui esta potência de **revelação**, por que se deve intensificar a experiência lá onde ela sempre pareceu tabu, nos abismos do mal e do desregramento, onde podem brotar as aproximações mais fecundas e violentas, onde as alucinações serão mais reveladoras que alhures.
Em *Correspondências* Baudelaire fala de "vertiginosa e lúgubre unidade", e deixa ao século uma série de interrogações: esta espécie de identidade mágica entre o homem e o mundo nos abre para um universo que está fora do universo das coisas reais, revela uma espécie de alma secreta das coisas, ou melhor, a ação do poeta é capaz de conferir às coisas, por força da poesia, um valor que antes não tinham.
Se a Beleza deve brotar do tecido dos acontecimentos habituais, seja quando a escondem, seja quando aludem a um Belo que lhes é exterior, o problema é fazer da linguagem um mecanismo alusivo perfeito. Veja-se a **Arte poética** de Paul Verlaine, o mais compreensível entre os programas do

Édouard Manet, *Retrato de Stéphane Mallarmé*, 1876. Paris, Musée d'Orsay

movimento simbolista: através de uma musicalização da linguagem, de uma dosagem do claro-escuro, da alusão nascem as correspondências e fazem-se claras as ligações. Porém, mais que Verlaine, será Stéphane Mallarmé a elaborar uma metafísica da criação poética propriamente dita. Em um universo dominado pela Casualidade, somente a Palavra poética pode realizar, na medida inalterável do verso (fruto de longa paciência, de um trabalho heróico e essencial), o absoluto. Mallarmé pensa no Livro supremo (ao qual dedicará toda a vida) como em "uma explicação órfica da terra, o único dever do poeta e o jogo literário por excelência".
Não se trata de mostrar as coisas completamente acabadas, com a clareza e o rigor da poesia clássica. Como diz Mallarmé nas *Divagações*: "nomear um objeto é suprimir três quartos do gozo de uma poesia, que é dado pelo

adivinhar pouco a pouco: **sugerir**, eis o sonho. É o uso perfeito desse mistério que constitui o símbolo, evocar pouco a pouco um objeto... instituir uma relação entre as imagens exatas de modo que delas se desprenda um terceiro aspecto, fundível e claro, apresentado à divinização... Eu digo: uma flor! e, além do olvido para onde minha voz relega um qualquer perfil, como algo de diverso dos cálices apreendidos, eleva-se musicalmente, idéia mesma e suave, a ausente de todos os maços de flores..." Uma técnica da obscuridade, um evocar através de espaços brancos, um não dizer, a poética da ausência: só assim o Livro total pode enfim revelar "as rendas imutáveis da Beleza". Também aqui a tensão platônica em direção a um além, mas ao mesmo tempo uma consciência da poesia como ação mágica, como técnica divinatória.

Em Arthur Rimbaud a técnica divinatória investe a própria vida do autor: o desregramento dos sentidos se faz estrada privilegiada para atingir a vidência. A religião estética do decadentismo não leva, com Rimbaud, à excentridade (feitas as contas, garbosa e agradável) do dândi.

O desregramento custa dor, o ideal estético tem um preço. Rimbaud queima a sua juventude na busca de um Verbo poético absoluto. Quando percebe que não pode ir além, não busca na vida a desforra por um sonho literário impossível. Antes de completar vinte anos, retira-se da cena cultural, desaparece na África, morre aos 37 anos.

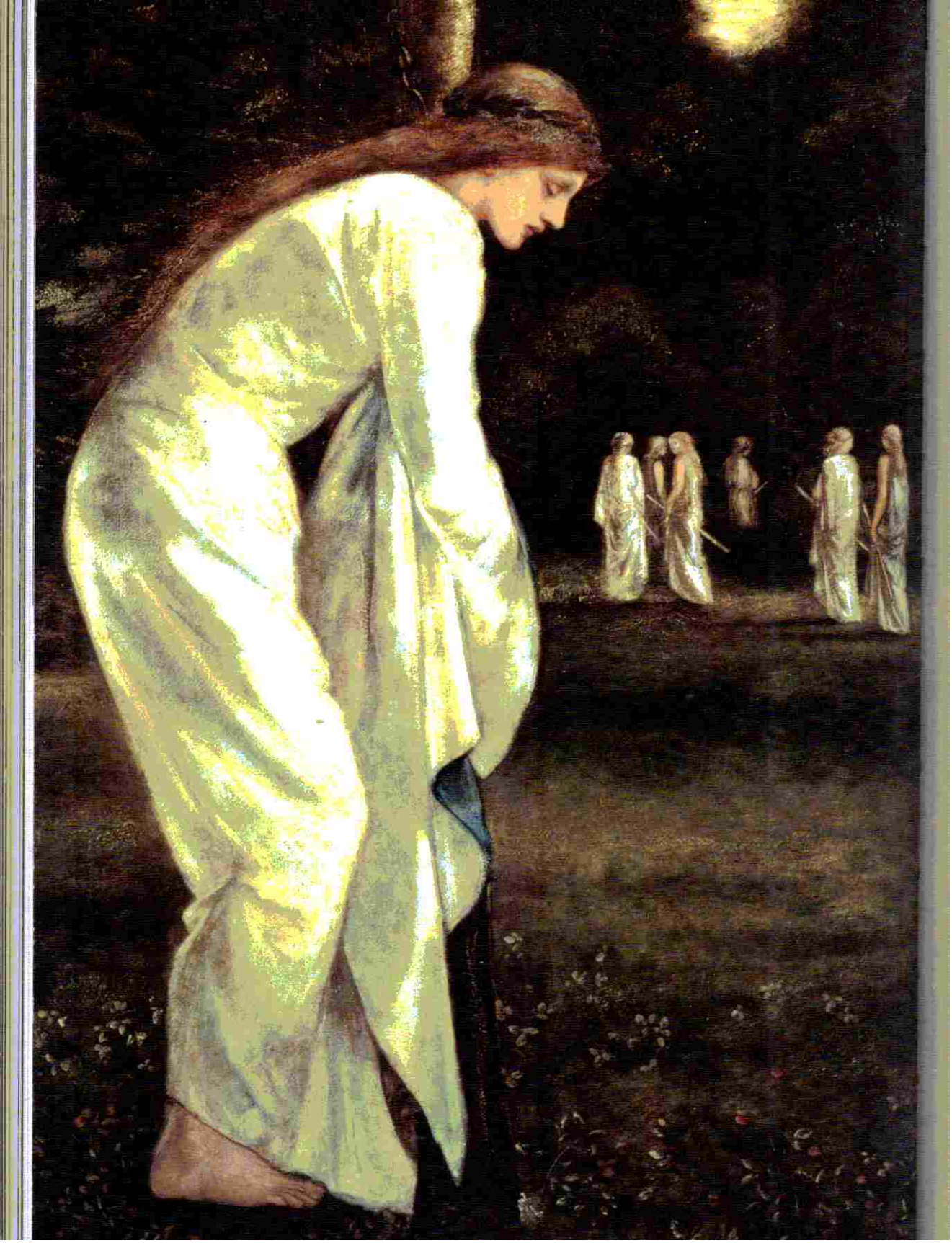
A Beleza nos meus joelhos
Arthur Rimbaud
Uma estação no inferno, 1873
Uma noite, sentei a Beleza nos meus joelhos.
– E achei-a amarga. – E a injuriei.
Armei-me contra a justiça.
Fugi. Ó feiticeiras, ó miséria, ó odio, a vós é que meu tesouro foi confiado!
Consegui desvanecer em meu espírito toda a esperança humana. Sobre toda alegria, para estrangulá-la, dei o salto surdo da fera.
Chamei os carrascos para, perecendo, morder a coronha de seus fuzis. Chamei as calamidades para me sufocar com a areia, com o sangue. O infortúnio foi o meu deus.
Estendi-me na lama. Sequei-me ao ar do crime. E preguei boas peças à loucura.
E a primavera me trouxe o pavoroso riso do idiota.

Acreditar em todos os encantamentos
Arthur Rimbaud
Uma estação no inferno, 1873
Há muito tempo que eu me vangloriava de possuir todas as paisagens possíveis, e achava ridículas as celebridades da pintura e da poesia modernas.
Eu amava as pinturas idiotas, estofos de portais, cenários, lonas de saltimbancos, tabuletas, estampas coloridas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossos avós, contos de fada, livrinhos infantis, óperas velhas, estribilhos piegas, ritmos ingênuos.
Eu sonhava com cruzadas, viagens de descoberta cujas narrações jamais foram feitas, repúblicas sem histórias, guerras de religiões sufocadas, revoluções de costumes, deslocamentos de raças e de continentes: eu acreditava em todos os encantamentos.

7. O misticismo estético

Enquanto Baudelaire escrevia *Correspondências* (publicado em 1856 com a coletânea *Flores do mal*), a sociedade cultural inglesa era dominada por John Ruskin. Ruskin reagia – o tema é constante – à sórdida impoeticidade do mundo industrial e reivindicava um retorno ao artesanato amoroso e paciente dos séculos medievais e da sociedade quatrocentista; mas o aspecto de Ruskin que nos interessa aqui é o ardente misticismo, a difusa religiosidade que penetram suas especulações sobre a Beleza. O amor pela Beleza é amor de veneração ao milagre da natureza e à marca divina que a permeia; a natureza nos revela nas coisas comuns "as parábolas das coisas profundas, as analogias da divindade". "Tudo é adoração", e nem mesmo "a mais alta perfeição pode existir sem que nela se mescle alguma obscuridade..." A tensão "platônica" para uma Beleza transcendente, o sentido do mistério, a remissão à arte medieval e pré-rafaelita: eis os pontos da predicação ruskiniana que mobilizam os pintores ingleses da época e em particular aqueles que se reúnem, em 1848, na Confraternidade Pré-Rafaelita fundada por Dante Gabriele Rossetti. Em suas obras, nas de Edward Burne-Jones, de William Holman-Hunt, de Everett Millais, os temas e as técnicas da pintura pré-renascentista – que já fascinavam, no início do século, os nazarenos alemães em Roma – prestam-se a exprimir atmosferas de mórbido misticismo, carregado de sensualidade. Rossetti recomenda: "Pinta apenas aquilo que teu coração quer e pinta simplesmente; Deus está em cada coisa, Deus é o Amor"; mas as suas mulheres, as suas Beatrizes e as suas Vênus têm bocas carnudas e olhos acesos pelo desejo. Mais que às mulheres angelicais da Idade Média, elas fazem pensar nas mulheres perversas que habitam os versos de Swinburne, mestre do decadentismo poético na Inglaterra.

John Everett Millais, *A cega*, detalhe, 1856. Birmingham, City Museum and Art Gallery



8. O êxtase nas coisas

O simbolismo percorre como um intenso filão toda a literatura européia até os dias de hoje, suscitando epígonos mais ou menos em atraso. Mas de sua cepa uma maneira diversa de entender as coisas como fontes de revelação toma forma. Trata-se de uma técnica poética que foi definida no nível teórico, nos dois primeiros decênios do século XX, pelo jovem James Joyce (em *Stephen Hero* e em *Dedalus*), mas que podemos encontrar sob formas diversas em muitos outros grandes narradores da época. A raiz desse comportamento está no pensamento de Walter Pater.

Na obra crítica de Pater resumem-se todos os temas da sensibilidade decadente: o sentido de uma época de transição (seu personagem, Mario, o Epicurista, é um esteta, um dândi da romanidade tardia), a lânguida doçura do outono de uma cultura (um ocaso de cores refinadas, nuanças requintadas e delicadas e sensações sutis); a admiração pelo mundo renascentista (célebres os seus estudos sobre Leonardo); a subordinação de qualquer outro valor à Beleza (parece que certo dia, à pergunta "Mas por que devemos ser bons?", teria respondido: "Porque é muito belo").

Mas em algumas páginas de *Mario, o epicurista*, e sobretudo na conclusão de seu *Ensaio sobre o Renascimento* (1873), ele elabora uma estética precisa da **visão epifânica**. Pater não usa a palavra "epifania" (empregada depois, por Joyce, no sentido de "aparição"), mas subentende o conceito: há momentos nos quais, em uma situação emotiva particular (uma hora do dia, um acontecimento imprevisto que fixa de repente a nossa atenção sobre um objeto), as coisas surgem para nós sob uma luz nova. Não nos remetem a uma Beleza exterior a elas, não evocam nenhuma "correspondência": surgem, simplesmente, com uma intensidade que

Edward Burne-Jones, *A princesa acorrentada à árvore*, 1866. Nova York, The Forbes Collection

A visão epifânica
Walter Pater
Ensaio sobre o Renascimento, 1873

A cada momento uma perfeição de forma surge numa mão ou rosto; alguma tonalidade nas colinas ou no mar é mais preciosa que as demais; algum estado de paixão ou de visão ou de excitação intelectual é irresistivelmente real e atraente para nós – por aquele momento apenas. Não o fruto da experiência, mas a própria experiência, é o fim. [...] Arder sempre nessa sólida chama pétrea, manter o êxtase, é o sucesso na vida. [...] Enquanto tudo se desmancha sob nossos pés, bem podemos tentar aferrar alguma paixão rara, alguma contribuição ao conhecimento que com o clarear de um horizonte pareça deixar o espírito em liberdade por um momento, ou alguma excitação dos sentidos, estranhas tintas, estranhas cores, e cheiros curiosos, ou obra de mão de artista ou o rosto da pessoa amiga.

Berenice Abbott, *Caricatura de Joyce*, 1926.

antes nos era desconhecida, e se apresentam plenas de significado, de modo que compreendemos que só naquele momento tivemos a experiência completa delas – e que a vida é digna de ser vivida somente para acumular tais experiências. A epifania é um êxtase, mas um êxtase sem Deus: ela não é a transcendência, mas a alma das coisas desse mundo, é – como já se disse – um êxtase materialista.

Stephen, o protagonista dos romances juvenis de Joyce, será tocado de quando em vez por acontecimentos aparentemente insignificantes, uma voz de mulher que canta, um cheiro de repolhos podres, um relógio de praça que de repente perfila o seu olho luminoso no meio da noite: "Stephen pôs-se a observar à direita e à esquerda palavras casuais, embasbacado de que as palavras tivessem, em silêncio, se esvaziado de seu sentido imediato, até que cada tabuleta banal ligou-se à sua mente como um encanto e a alma encrespou-se-lhe, suspirando envelhecida."

A mulher-pássaro
James Joyce
Dedalus, 1917

Uma jovem estava à sua frente em meio à corrente: só e imóvel, olhando em direção ao mar. Parecia uma criatura que ganhara por encanto a aparência de estranho e belo pássaro marinho. Suas longas pernas nuas e finas eram delicadas como as de uma garça e intactas, até onde um traço esmeraldino de algas ficara como uma marca sobre a carne. As coxas, mais plenas, matizadas como o mármore, estavam nuas até quase as ancas, onde as bainhas brancas das calças eram como uma plumagem de suave penugem cândida. As saias cor de ardósia estavam arregaçadas com ousadia à cintura e pendiam-lhe atrás como cauda de pombo. Tinha o seio como o de um pássaro, macio e delicado, delicado e macio como o peito de uma pomba de plumas escuras. Mas seus longos cabelos louros eram infantis: e infantil, tocado pelo milagre da Beleza mortal, o seu rosto. Estava só e imóvel e olhava em direção ao mar; e quando se deu conta da presença de Stephen e de seus olhares admirativos, volveu-lhe os olhos em uma tranqüila tolerância de seu olhar, sem mostrar nem vergonha nem coqueteria...

– Grande Deus! – gritou a alma de Stephen numa explosão de alegria profana... Um anjo selvagem lhe aparecera, o anjo da juventude e da beleza mortal, um mensageiro das justas cortes da vida para escancarar-lhe num átimo de êxtase as portas de todos os caminhos do erro e da glória. Avante! Avante! Avante!

Jacques-Emile Blanche, *Retrato de Marcel Proust*, c. 1900. Paris, Musée d'Orsay

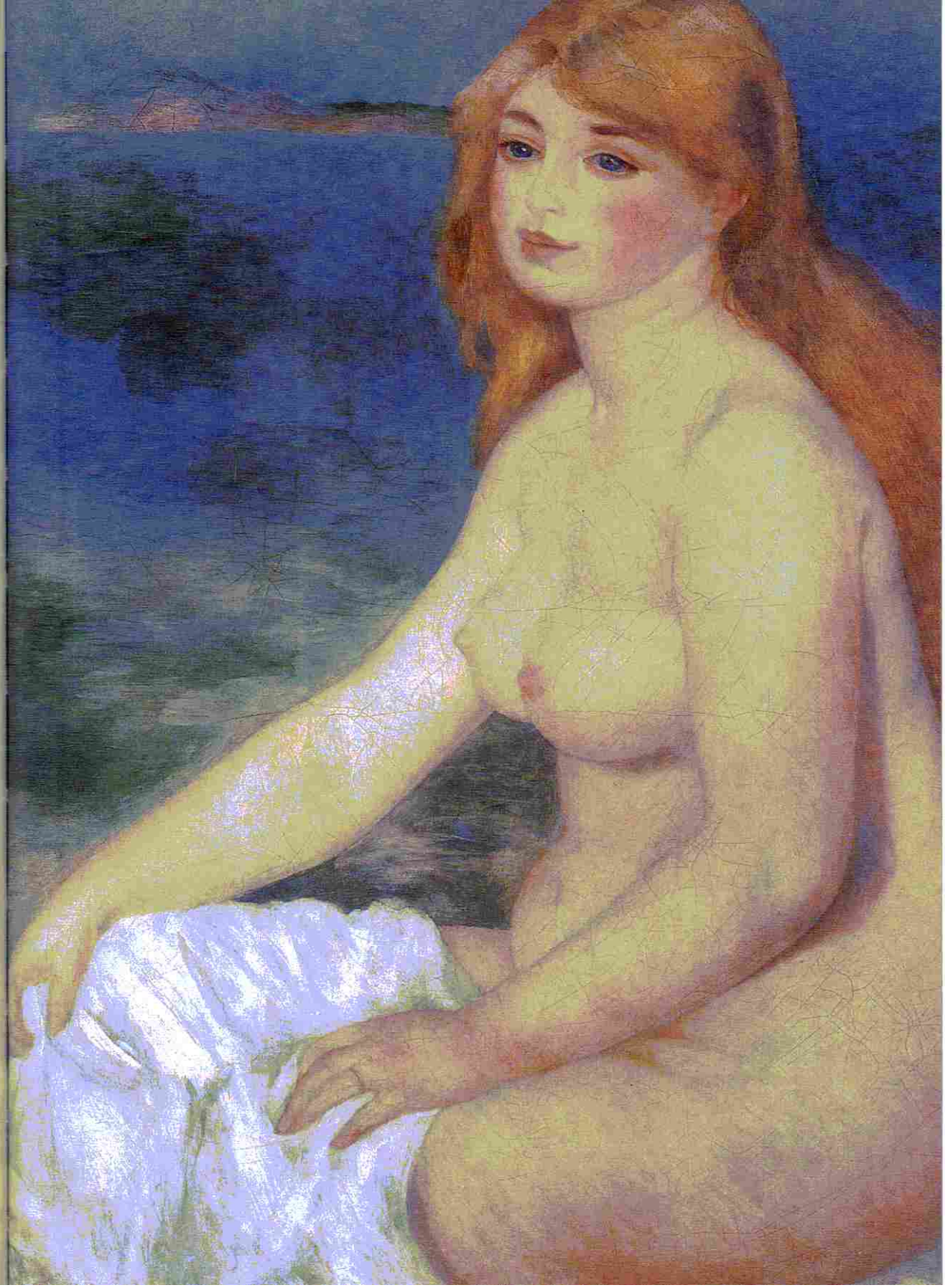
Em outras ocasiões, a epifania joyciana mostra-se ainda ligada ao clima do misticismo estético, e uma figura de jovenzinha à beira-mar pode aparecer ao poeta como um mítico pássaro, o próprio "espírito visível da Beleza", que o envolve "como um manto". Em outros escritores, a exemplo de Marcel Proust, a revelação acontecerá por intermédio do jogo da memória: a uma imagem ou a uma sensação tátil sobrepõe-se a memória de uma outra imagem, de uma outra sensação percebida em outro momento e, através do curto-circuito da "memória involuntária", dispara a revelação de um parentesco entre os eventos da nossa vida que o cimento da recordação mantém juntos, conferindo-lhes unidade.
Mas aqui também é a experiência privilegiada desses momentos que dá sentido à vida como persecução da Beleza, e só é possível alcançá-los tornando-se capaz de penetrar através do êxtase no coração das coisas que nos circundam.
Naturalmente, à idéia da epifania como visão, estes autores associam a idéia da epifania como criação: se podemos experimentar fugazmente o encanto epifânico, somente a arte nos permite comunicá-lo aos outros. No mais das vezes, aliás, só a arte é capaz de fazê-lo brotar do nada, dando um significado às nossas experiências.
Como disse Joyce, para Stephen "o artista que quisesse separar com muita exatidão a alma sutil da imagem da retícula das bem definidas circunstâncias que lhe estão em torno e reencarná-las em artísticas circunstâncias por ele escolhidas como mais exatas em seu novo ofício, seria o artista supremo". Ainda uma vez, temos uma remissão a Baudelaire, que está realmente na origem de todas essas correntes: "Todo o universo visível nada mais é que um viveiro de imagens e símbolos aos quais a imaginação (isto é, a arte) dá um lugar e um valor relativo: é uma espécie de pasto que a imaginação deve digerir e transformar."

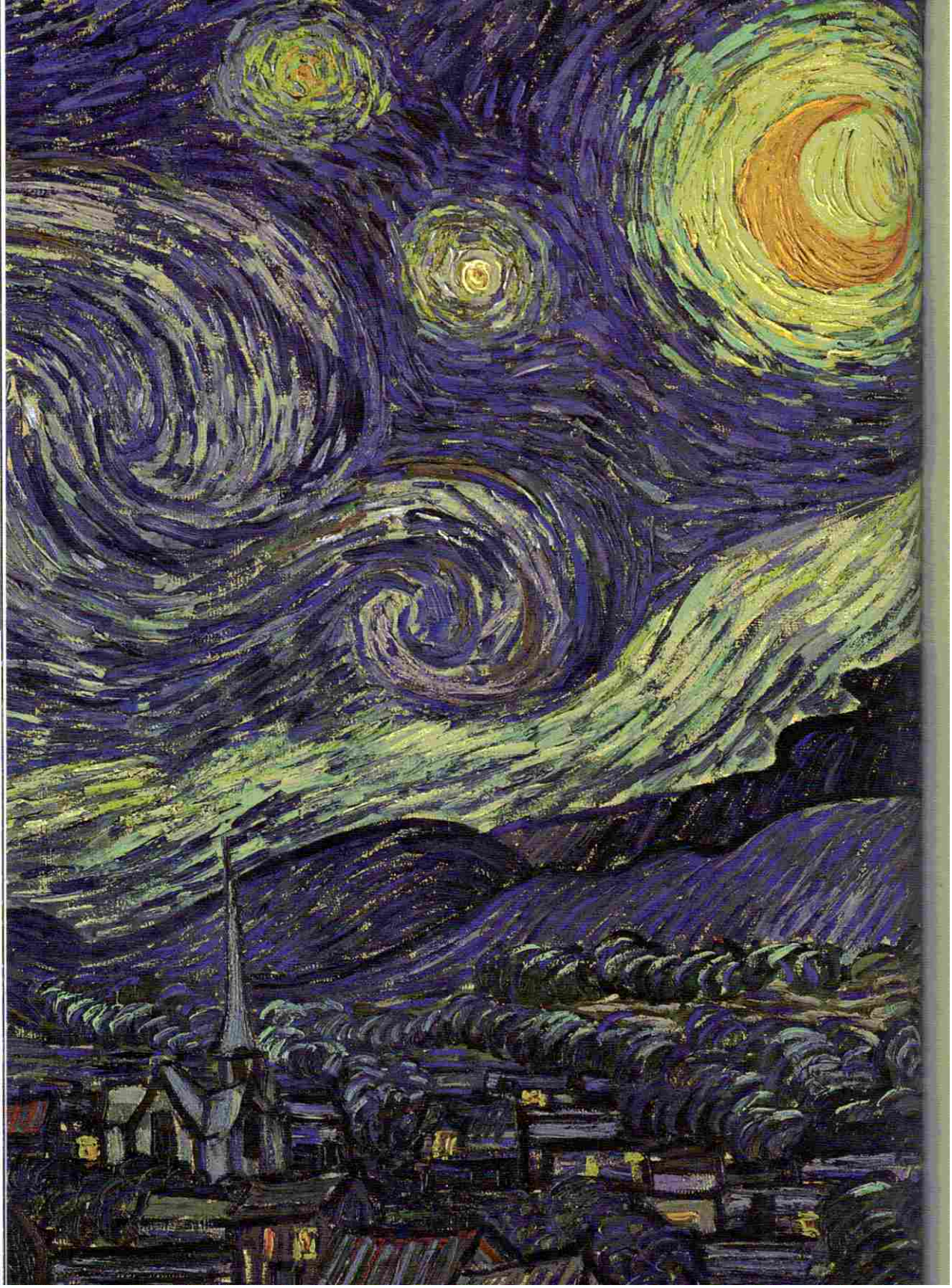
9. A impressão

Os escritores elaboram, com as epifanias, uma técnica da visão e parecem querer, em certos casos, substituir o pintor; contudo, a técnica das epifanias é eminentemente literária e não tem correspondente exato nas teorias das artes figurativas.
Mas não é por acaso que Proust, em *À sombra das raparigas em flor*, deteve-se longamente na descrição dos quadros de um pintor inexistente, Elstir, em cuja arte se reconhecem analogias com as obras dos impressionistas. Elstir retrata as coisas tal como aparecem no primeiro momento, o único momento verdadeiro, no qual nossa inteligência ainda não se interpôs para explicar o que são as coisas e no qual ainda não substituímos a impressão que elas nos causaram pelas noções que possuímos sobre elas. Elstir reduz as coisas a impressões imediatas e as submete a uma "metamorfose".
Ora, Manet, que afirmava que "não há senão uma coisa verdadeira: fazer à primeira vista o que se vê" e que "não se faz uma paisagem, uma marina, uma figura: se faz a impressão, em uma certa hora do dia, de uma paisagem, de uma marina, de uma figura"; Van Gogh, que quer exprimir algo de eterno em suas figuras, mas "através da vibração das colorações"; Monet, que dá a um quadro o título de "impressão" (dando sem querer nome a todo o movimento); Cézanne, que afirma querer revelar, na maçã que representa a alma do objeto, o seu ser maçã, todos eles mostram o seu parentesco

Claude Monet, *Catedral de Rouen*, 1892-1894. Paris, Musée d'Orsay

em face Auguste Renoir, *A banhista loura*, 1882. Turim, Pinacoteca Giovanni Agnelli

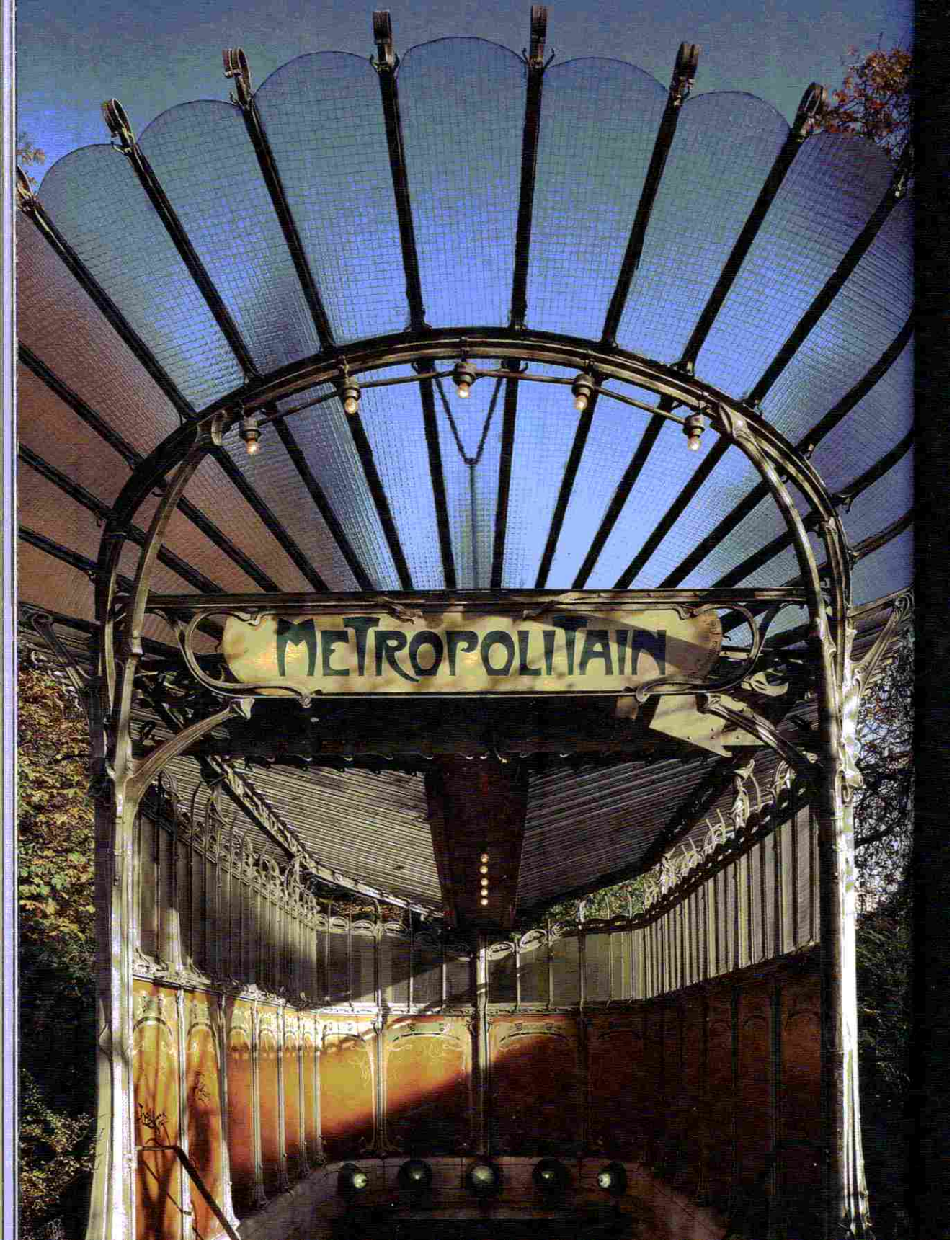




Paul Cézanne, *Maçãs e biscoitos*, 1890-1895. Paris, Musée de l'Orangerie

em face
Vincent van Gogh, *Noite estrelada*, 1889. Nova York, Museum of Modern Art

intelectual com a corrente simbolista tardia que poderemos chamar de "epifânica".
Também os impressionistas não pretendem realizar belezas transcendentes: querem resolver os problemas de técnica pictórica, inventar um novo espaço, novas possibilidades perceptivas, assim como Proust quer revelar novas dimensões do tempo e da consciência e como Joyce se propõe a explorar até o fundo os mecanismos da associação psicológica.
O simbolismo começa, a partir de então, a dar vida a novas técnicas de contato com a realidade: a busca da Beleza abandona o céu e leva o artista a mergulhar no vivo da matéria. À medida que avança, o artista esquece até o ideal do Belo que o guiava e acaba por entender a arte, não mais como registro e provocação de um êxtase estético, mas como instrumento de conhecimento.

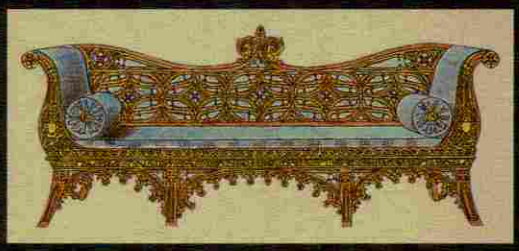

METROPOLITAIN

Capítulo XIV

O novo objeto

1. A sólida Beleza vitoriana

A idéia de Beleza não é relativa apenas a diversas épocas históricas. Mesmo numa mesma época, e até no mesmo país, podem coexistir diversos ideais estéticos. Assim, enquanto nasce e se desenvolve o ideal estético do decadentismo, prospera uma idéia de Beleza que chamaremos de "vitoriana". O período que vai dos movimentos de 1848 à crise econômica do final do século é definido geralmente pelos historiadores como "idade da burguesia". Nessa época, assiste-se ao ápice das capacidades da classe burguesa de representar os próprios valores nos campos do comércio e da conquista colonial, mas também na vida cotidiana: burgueses – ou mais especificamente, sendo hegemônica a burguesia britânica, "vitorianos" – são os costumes morais, os cânones estéticos e arquitetônicos, o bom senso, as regras do bem-vestir, do comportamento em público, da decoração.



Hector Guimard, Estação do metrô de Paris, 1912

Augustus Welby Pugin, *Sofá gótico*, c. 1845

A burguesia ostenta, ao lado da própria potência militar (o imperialismo) e econômica (o capitalismo), uma Beleza própria, para a qual confluem aquelas características de praticidade, solidez e durabilidade que fazem a diferença entre a estrutura mental burguesa e a aristocrática.
O mundo vitoriano (e o mundo burguês, em geral) é um mundo regido por uma simplificação da vida e da experiência em sentido francamente prático: as coisas são certas ou erradas, belas ou feias, sem inúteis complacências para com o equívoco, os caracteres mistos, as ambigüidades.
O burguês não é dilacerado pelo dilema entre altruísmo e egoísmo: é egoísta no mundo exterior (na bolsa, no livre mercado, nas colônias) e bom pai, educador, filantropo no recôndito das paredes domésticas.
O burguês não tem dilemas morais: é moralista e puritano em casa, hipócrita e libertino com as jovens mulheres dos bairros proletários fora de casa.
Esta simplificação em sentido prático não é sentida como ambigüidade: ao contrário, espelha-se até mesmo na auto-representação doméstica da **casa burguesa** em objetos, móveis e coisas que devem, necessariamente, exprimir uma Beleza a um só tempo luxuosa e sólida.
A Beleza vitoriana não é perturbada pela alternativa entre luxo e função, entre parecer e ser, entre espírito e matéria.

A casa burguesa
Eric John Ernest Hobsbawm
O triunfo da burguesia, 1975

A casa era a quintessência do mundo burguês, pois nela e nela apenas se podia esquecer, ou suprimir artificialmente, os problemas e as contradições da sociedade. Aqui e somente aqui as famílias burguesas, e mais ainda as pequeno-burguesas, podiam manter uma ilusão de felicidade harmoniosa e hierárquica, circundadas pelos manufaturados que eram a demonstração dessa felicidade e que, ao mesmo tempo, tornavam-na possível; podiam inclusive conduzir a vida de sonho que encontrava sua expressão culminante no rito doméstico sistematicamente desenvolvido para tal fim: a celebração do Natal.
A ceia de Natal (celebrada por Dickens), a árvore de Natal (inventada na Alemanha, mas que, graças ao patrocínio real, aclimatou-se rapidamente na Inglaterra), a canção de Natal – conhecida sobretudo a alemã *Stille Nacht* – eram o símbolo, a um só tempo, da frieza do mundo exterior, do calor do círculo familiar e do contraste entre os dois.
A impressão mais imediata de um interior burguês da metade do século é de superaglomeração e dissimulação: uma quantidade de objetos, no mais das vezes mascarados por almofadas, tecidos, drapeados, tapeçarias, e sempre, qualquer que seja a sua natureza, elaborados. Nenhum quadro sem uma moldura dourada, entalhada, marchetada, até listrada de veludo; nenhuma cadeira sem estofamento; nenhum tecido sem uma borla; nenhum trabalho em madeira que não tivesse passado pelo torno; nenhuma superfície sem um enfeite ou um objetozinho em cima. Era indubitavelmente um sinal de riqueza e de prestígio. [...]
Os objetos exprimiam o seu custo e, num tempo em que quase todos os objetos domésticos continuavam a ser largamente produzidos a mão, a elaboração era, em grande parte, indício de custo e de material caro.
O preço pagava também o conforto que, portanto, não era apenas desfrutável, mas visível. Mas os objetos não eram somente utilitários ou símbolos de condição social e de sucesso. Tinham valor em si como expressão de personalidade, como programa e ao mesmo tempo como realidade da vida burguesa e até mesmo como transformadores do homem.

Das molduras sólidas e entalhadas ao piano para a educação das filhas, nada é deixado ao acaso: não há objeto, superfície, decoração que não diga ao mesmo tempo o seu custo e a sua ambição de durar no tempo, imutável como a expectativa do *British Way of Life* que os canhões e bancos ingleses difundiam nos quatro cantos do mundo.
A estética vitoriana exprime portanto uma dubiedade de fundo, proveniente da inserção da função prática no domínio da Beleza.
Em um mundo no qual cada objeto se torna, além de suas funções habituais, mercadoria, no qual a cada valor de uso (a fruição, prática ou estética, do objeto) sobrepõe-se um valor de troca (o custo do objeto, sua qualidade de índice de uma quantidade determinada de dinheiro), também a fruição estética do objeto belo se transforma em exibição de seu valor comercial.
A Beleza acaba por coincidir não mais com o supérfluo, mas com o valor: o espaço anteriormente ocupado pelo vago, pelo indeterminado, agora é preenchido pela função prática do objeto. Toda a evolução sucessiva dos objetos, na qual se diluirá progressivamente a distinção entre forma e função, será inteiramente marcada por esse duplo sinal originário.

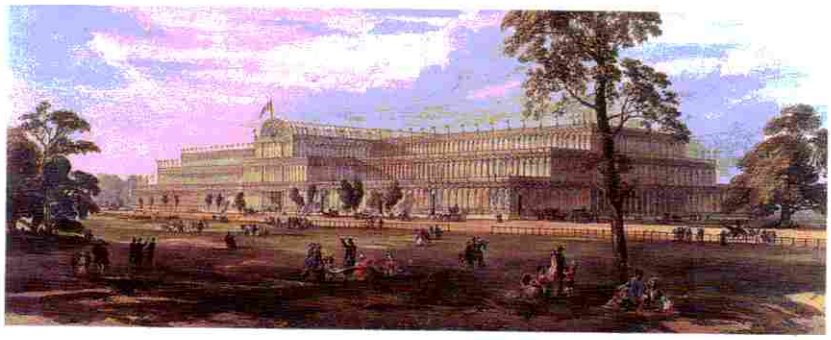
Tea Party,
National Portrait Gallery
Inglaterra, c. 1880

2. Ferro e vidro: a nova Beleza

Um elemento posterior de duplicidade é a nítida distinção entre o interior (o domicílio, a moral, a família) e o exterior (o mercado, as colônias, a guerra). "Um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar", recita uma máxima de Samuel Smiles, escritor bastante conhecido na época por sua capacidade de exprimir em textos claros e edificantes a moral burguesa do *self help*.
A longa crise econômica do final do século (1873-1896) abala esta distinção, minando a confiança no crescimento progressivo e ilimitado do mercado mundial regulado por "mão invisível" e até na racionalidade e governabilidade dos processos econômicos. Por outro lado, os novos materiais com os quais se exprime a Beleza arquitetônica dos edifícios contribuem simultaneamente para a crise das formas vitorianas e para a afirmação das novas formas do final do século XIX, começo do século XX.
A bem dizer, o surgimento de uma verdadeira revolução no gosto arquitetônico centrada no uso combinado de vidro, ferro-gusa tem uma origem mais distante: a utopia positivista dos seguidores de Saint-Simon, convencidos, na metade do século XIX, de que a humanidade se dirigia para o ápice de sua história: o estágio orgânico. Os primeiros indícios de novidade são, justamente na metade do século, os edifícos públicos projetados por Henri Labrouste: a Bibliothèque de Sainte-Geneviève (cuja realização será o ponto de partida para o chamado "movimento neogrego") e a Bibliothèque Nationale de France.
Labrouste, que em 1828 suscitara grande alvoroço com uma acurada dissertação na qual demonstrava que um dos templos de Paestum era na

acima e em face
Henri Labrouste,
Bibliothèque
Nationale de France,
Paris,
1875-1880

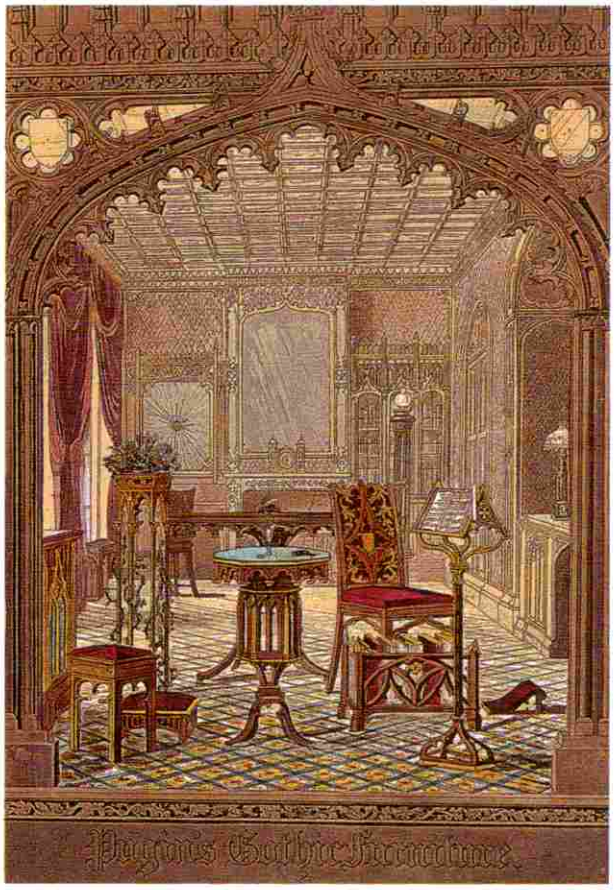
O estilo neogrego
A.E. Richardson
Architectural Review, 1911
[...] O verdadeiro estilo neogrego sintetiza a longa estrada da projetação, reflete também a mente incansável do desenhista que, tendo recolhido as mais variadas idéias sobre o seu tema, as funde no cadinho de sua imaginação, afinando-as até que o metal cunhado brilhe de esplendor.
Qualquer material serve a este objetivo. Com estes meios, e com eles apenas, torna-se possível o desenho original.



A Torre Eiffel, Paris

Joseph Paxton, *Crystal Palace*, em *The Builder*, 1851. Londres, National Museum of Science and Industry

realidade um edifício público, está convencido de que os edifícios não devem exprimir uma Beleza ideal – que é deliberadamente recusada –, mas as aspirações sociais do povo que desfrutará do edifício. Nos ousados sistemas de iluminação e nas colunas de ferro-gusa que dão forma aos espaços e volumes das duas grandes bibliotecas parisienses, toma forma um modelo de Beleza intrinsecamente permeado por um espírito social, prático e progressivista. A Beleza artística exprime-se então nos elementos singulares da construção: até o menor parafuso ou prego, não há material que não se torne objeto de arte de nova criação. Na Inglaterra avança a convicção de que a nova Beleza do século XIX deve se expressar através das forças da ciência, da indústria e do comércio, destinadas a suplantar valores morais e religiosos que no passado exerceram um predomínio doravante exaurido: é a convicção de Owen Jones, autor do projeto do Palácio de Cristal, para cuja realização Joseph Paxton foi chamado posteriormente. Na Inglaterra, a Beleza expressa nos edifícios em ferro e vidro provoca aversão nos teóricos de um retorno à Idade Média (Pugin, Calyle) e ao neogótico (Ruskin, Morris), o que culmina na fundação da Central School

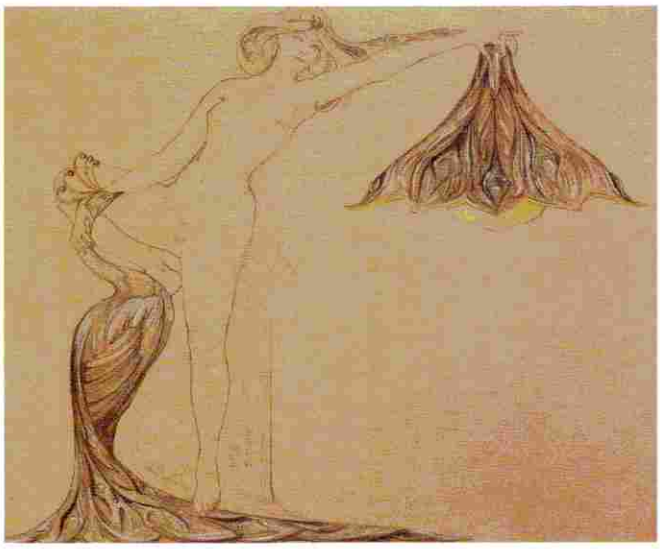


Augustus Welby Pugin, *Interior neogótico*

of Arts and Craft. Mas é sintomático que esta aversão, centrada na utopia regressiva do retorno à Beleza da natureza e na recusa de aceitar uma nova Beleza criada pela civilização das máquinas, não bote em discussão (ao contrário do que faz Wilde) a convicção de que a Beleza exprima uma função social: o que está em discussão é *que* função devem refletir as fachadas dos edifícios. O objetivo da arquitetura é, segundo Ruskin, a realização de uma Beleza natural que se obtém com a harmonização do edifício à paisagem: esta Beleza rústica, que recusa os novos materiais em nome da natureza da pedra e da madeira, só ela é capaz de expressar o espírito vital de um povo. Trata-se de uma Beleza palpável, tátil, que se exprime no contato físico com a fachada e os materiais dos edifícios e que revela a história, as paixões e a natureza dos produtores. Mas uma bela casa só pode ser produzida se por trás da "boa arquitetura" houver homens felizes e não os seres alienados da civilização industrial. O socialismo utópico de Morris chega a fantasiar um retorno às formas sociais da Idade Média – aldeias rurais e guildas de trabalho artesanal – em antítese à alienação das metrópoles, à fria e artificiosa Beleza do ferro, à produção industrial em série.

3. Do *Art Nouveau* ao *Art Déco*

A Central School of Arts and Crafts, com sua glorificação da Beleza artesanal e sua proposta de um retorno ao trabalho manual, opõe-se a qualquer contaminação entre industrialismo e natureza. No campo das artes, um dos objetivos mais diretos do movimento é o estilo *Art Nouveau*, que se difunde a cavaleiro dos dois séculos com notável rapidez no campo da decoração, dos objetos e do *design*. É interessante notar que, diversamente de outros movimentos artísticos que encontram uma etiqueta ou uma delimitação *a posteriori* (como o barroco, o maneirismo etc.), o *Art Nouveau* é um movimento que surge e se define de baixo para cima, espontaneamente, assumindo diversos nomes segundo os países de proveniência: *Jugendstil* na Alemanha, *Sezession* na Áustria, *Liberty* (do nome do proprietário de uma cadeia de grandes magazines) na Itália. Tudo começa com os ornamentos dos livros: frisos, molduras, iniciais fazem dos livros objetos nos quais a Beleza preciosa da decoração se une à função habitual do objeto.
Esta proliferação tão comum e difusa de decorações sobre um objeto-mercadoria é sintoma de um irresistível impulso de revestir as formas estruturais com linhas macias, novas: logo esta Beleza tomará posse



Philippe Wolfers, *Luminária elétrica*, "La Fée Paon", c. 1901

das janelas em ferro, das entradas do metrô parisiense, dos edifícios, dos objetos de decoração. Seria possível falar aqui de uma Beleza narcisista: como Narciso, espelhando-se na água, projetou a própria imagem para fora de si, assim a Beleza interior se projeta no *Art Nouveau* sobre o objeto exterior e dele se apossa, envolvendo-o em suas linhas. A Beleza **Jugendstil** é uma Beleza das linhas, que não desdenha a dimensão física, sensual: como esses artistas logo descobrirão, também o corpo humano – e o feminino em particular – pode ser envolvido por linhas suaves e curvas assimétricas, deixando-se imergir em uma espécie de voluptuosa vertigem. A estilização das figuras não é apenas um elemento decorativo. O vestuário *Jugendstil*, com suas echarpes flutuantes, é uma divisa não apenas exterior, mas interior: o ondejante andar de Isadora Duncan, a rainha da dança envolta em véus verde-pálidos, que parece encarnar as inquietantes belezas góticas dos pré-rafaelitas, é um ícone da época. A mulher *Jugendstil* é uma mulher sensual, eroticamente emancipada, que recusa o busto realçado e ama a cosmética: da Beleza das decorações livrescas e dos cartazes, o *Art Nouveau* logo passa à Beleza dos corpos. Não há, no *Art Nouveau*, a nostalgia melancólica e o aroma de morte da Beleza pré-rafaelita e decadente, nem

Jugendstil
Dolf Sternberger
Panorama do Jugendstil, V, 1976
Jugendstil não é, portanto, um conceito representativo de uma época, mas define um fenômeno que fez época. Geograficamente, difundiu-se em todo o Ocidente: Inglaterra, Bélgica, Holanda, França, Alemanha, Áustria, Suíça, Escandinávia, Estados Unidos e, limitado a alguns motivos e personagens, Espanha, Itália e até Rússia. Em todos esses países estavam presentes contemporaneamente movimentos de gênero diverso, muitas vezes mais potentes; mas Jugendstil era a marca do novo, da novidade, e inovação e renovação eram a marca do Jugendstil (desde então a novidade tornou-se e permaneceu como sinal característico, aliás, requisito irrenunciável, de toda empresa artística que reivindique o direito à estima, à fama, ao mercado e à inscrição na história). Esta peculiaridade exprime-se imediata e evidentemente no outro nome que se difundiu fora da Alemanha: *Art Nouveau*. Naturalmente, é preciso distinguir entre escolas, grupos ou indivíduos, mas também entre Londres, Glasgow, Bruxelas, Paris, Nancy, Munique, Darmstadt ou Viena, onde entrou em uso uma outra palavra de ordem: Secessão. [...] Também não gostaria de traçar uma linha nítida de demarcação entre "simbolismo" e Jugendstil: tratar-se-ia de operação artificiosa e forçada. Prefiro buscar as diferenças nas obras e nos personagens. Trata-se de um universo formal continuado e entrelaçado, que carrega em si aspectos positivos e negativos. Aos motivos da juventude, da primavera, da luz e da saúde, fazem contraponto enredamento, sonho, lascívia, obscuridade fabulosa e perversão; o princípio mesmo do ornamento orgânico significa simultaneamente humanização da natureza e desumanização do homem. Separando as contradições e atribuindo-as a diversas tendências ou fases de desenvolvimento, perde-se de vista a profunda e fértil ambigüidade que, no Jugendstil, nos fascina e inquieta ao mesmo tempo. Uma ambigüidade que lhe é indispensável. Quantas contradições existem em arquitetura entre a "racionalidade" de um Van del Velde e as fantasias de um Antonio Gaudí em Barcelona, entre o pudor de um Mackintosh em Glasgow e a opulência de um Hector Guimard em Paris! Que constraste poético existe entre a elegante perversidade de Oscar Wilde e o idealizante *páthos* do casal, do alemão Richard Dehmel, entre a pressaga visionariedade de Maurice Maeterlinck e a cortante letícia de Frank Wedekind! Que mundos separam, em pintura, o fausto lascivo de Gustav Klint do intenso desespero dos quadros de Edvard Munch (sem querer entrar no mérito das diferenças de nível, de estatura, de energia)! E, no entanto, algo os une, há nas obras desses pintores, poetas, arquitetos alguns traços fisiognomônicos comuns: é esta marca comum que definimos com o termo Jugendstil.

a revolta contra a mercadização dos dadaístas: esses artistas buscam um estilo que possa protegê-los de sua declarada falta de independência.
Não obstante, a Beleza *Jugendstil* tem um marcante traço funcionalista, que se distingue na atenção aos materiais, na rebuscada utilidade do objeto, na simplicidade das formas, avessas a desperdícios e redundâncias, na atenção à decoração das residências: confluem para isso elementos provenientes do movimento *Arts and Crafts*. Essa influência é temperada, porém, por um claro compromisso com a civilização industrial que, no novo estilo, logo encontra um elemento de ornamentação que nada tem de efêmero e acidental.
É bem verdade que em sua origem o *Jugendstil* não era imune a um certo gosto antiburguês, ditado mais pela vontade de escandalizar – *épater les bourgeois* – do que pelo propósito de derrubar a ordem constituída. Todavia essa tendência, presente nas estampas de Beardsley, no teatro de Wedekind, nos cartazes de Toulouse-Lautrec, se esgota rapidamente na superação dos gastos clichês da Beleza vitoriana. Os elementos formais do *Art Nouveau* são desenvolvidos, a partir de 1910, pelo estilo *Art Déco*, que herda as características de abstração, distorção e simplificação formal em direção a um funcionalismo mais marcado. O *Art Déco* (o termo, porém, só será cunhado nos anos sessenta) recupera motivos iconográficos do *Jugendstil* – ramos estilizados de flores, figuras femininas jovens e esbeltas, esquemas geométricos, serpentinas e ziguezagues – enriquecendo-os com sugestões vindas das experiências cubistas, futuristas e construtivistas, sempre sob o signo da subordinação da forma à função. Mas a liberdade e a riqueza decorativa do *Jugendstil* são progressivamente suplantadas por um *design* cada vez mais estilizado, intencionalmente acessível ao gosto comum.

em face
Louise Brooks

Henry van de Velde, Magazines Habana, em Bruxelas

Marcello Dudovich, *Esboço para a publicidade do modelo 508 Balilla*, 1934. Turim, Archivio Fiat

em face
Janine Aghion, *The Essence of the Mode of the Day*, ilustração, 1920. Coleção Susan J. Pack

A Beleza colorida e exuberante do *Art Nouveau* é substituída por uma Beleza que já não é estética, mas funcional, uma rebuscada síntese de qualidade e produção em massa. O traço caracterizante dessa Beleza é a reconciliação entre arte e indústria: isso explica, pelo menos em parte, a extraordinária difusão dos objetos *Déco* nos anos 20 e 30, até mesmo na Itália, onde os cânones oficiais da Beleza feminina **fascista** são decididamente adversos à "mulher-crise", ágil e esbelta, das produções *Déco*. Ao colocar em segundo plano o elemento decorativo, o *Art Déco* participa de um sentimento difuso que invade o *design* europeu dos primeiros anos do século XX. Os traços comuns dessa Beleza funcionalista são a aceitação definitiva dos materiais metálicos e vítreos e a exasperação da linearidade geométrica e dos elementos de racionalidade (provenientes da *Sezession* vienense do final do século XIX). Dos objetos de uso cotidiano (máquinas de costura e chaleiras) desenhados por Peter Behren aos produtos do Werbunck, de Munique, fundado em 1907; do Bauhaus alemão (que será fechado pelos nazistas) às casas em vidro prefiguradas por Scheerbart, e até os edifícios de Loos, desenvolve-se uma Beleza que reage à transposição do elemento técnico para o decorativo operada pelo *Jugendstil* (que não sente a técnica como uma ameaça e pode, portanto, comprometer-se com ela). A luta contra esse elemento decorativo – como definido por Benjamim – é o traço mais marcadamente político dessa Beleza.

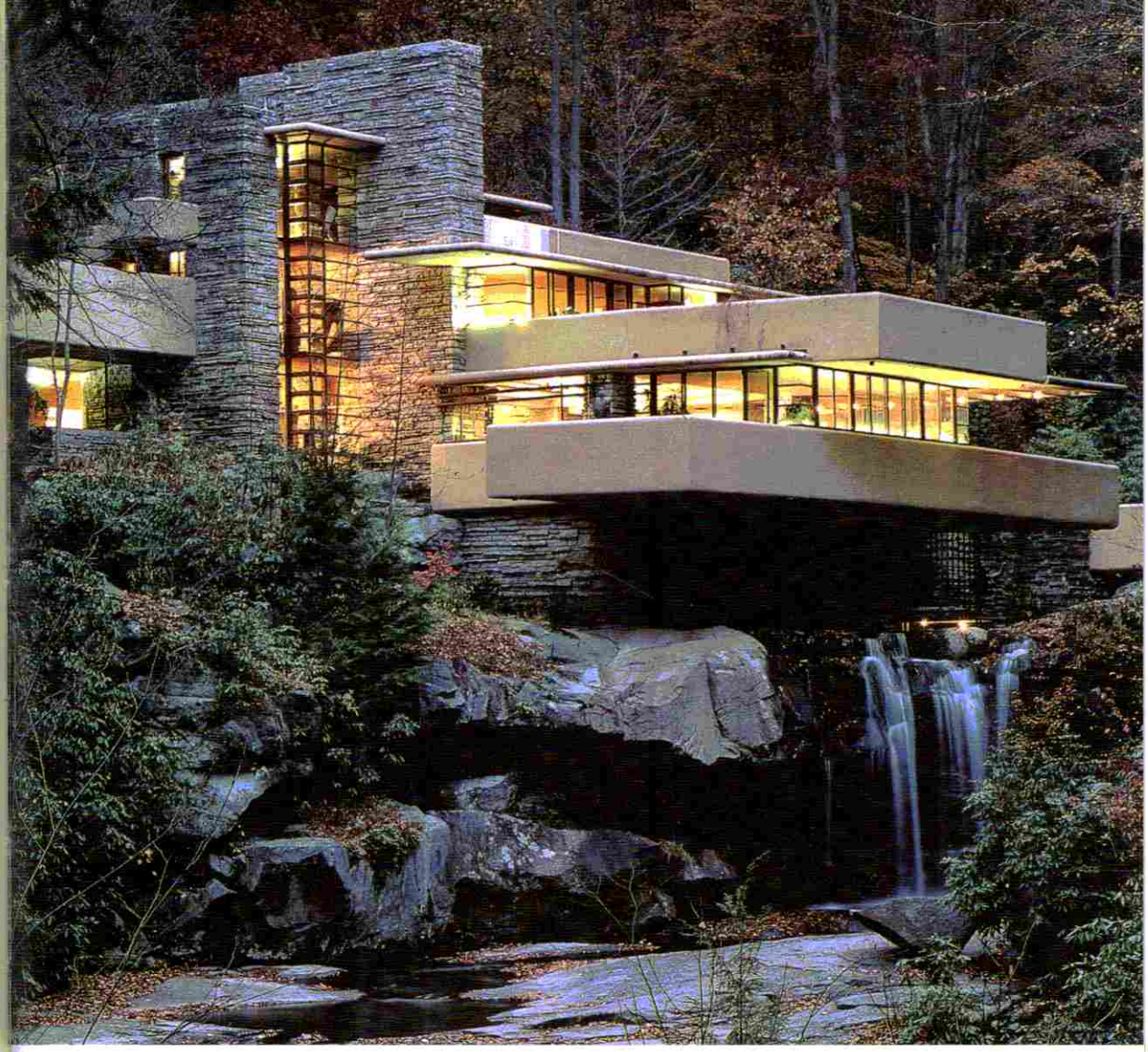
Fascista
Gabinete de Imprensa da Presidência do Conselho, *Desenhos e fotografias de modas femininas*, 1931
A mulher fascista deve ser fisicamente sã para que possa vir a ser mãe de filhos sãos, segundo as "regras de vida" indicadas pelo Duce no memorável discurso aos médicos. Devem ser eliminados os desenhos de figuras femininas emagrecidas e masculinizadas que representam o tipo da mulher estéril da decadente civilização ocidental.

4. A Beleza orgânica

Vimos como o estilo *Liberty* contribuiu (ao lado de outras experiências culturais do período, como as filosofias de Nietzsche e Bergson, a escrita de Joyce e Virginia Woolf, a descoberta do inconsciente com Freud) para derrubar um cânone da idade vitoriana: a distinção nítida e tranqüilizante entre interior e exterior. Esta tendência encontra na arquitetura do século XX, e em particular em Frank Lloyd Wright, a sua mais completa expressão. O ideal de uma "nova democracia" fundada no individualismo e na recuperação da relação com a natureza, mas livre de utopias regressivas, exprime-se, nas *Prairie Houses* de Wright, em uma arquitetura "orgânica", onde o espaço interno se alarga e se prolonga no espaço externo: assim também a Torre Eiffel pintada por Delaunay funde-se no ambiente circunstante. Nas tranqüilizadoras "cabanas" de ferro e vidro, o indivíduo

Antonio Gaudí y Cornet, Espirais da Casa Milà (La Pedrera). Barcelona, 1906-1910

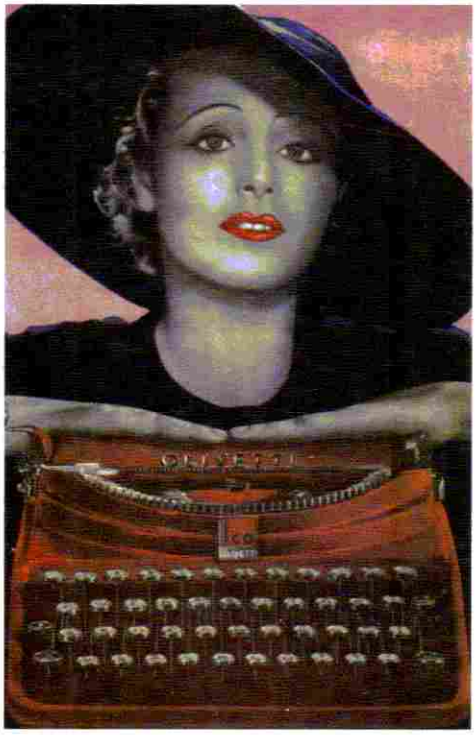
em face
Frank Lloyd Wright, Casa Kaufmann, Bear Run, 1936



americano participa de uma Beleza ao mesmo tempo arquitetônica e natural, capaz de recuperar o conceito de lugar natural integrando-o ao artefato humano. A esta Beleza tranqüilizadora opõe-se a Beleza inquieta, plástica e surpreendente das construções de Antonio Gaudí, que substitui as estruturas lineares por espaços labirínticos, o rigor do ferro e do vidro por uma matéria plástica, magmática, flutuante, desprovida de qualquer aparente síntese lingüística e expressiva. Suas fachadas, semelhantes a grotescas colagens, viram do avesso a relação entre função e decoração e atuam um rompimento radical entre objeto arquitetônico e realidade: na aparente inutilidade e inclassificabilidade dos edifícios de Gaudí exprime-se uma revolta extrema da Beleza interior contra a colonização da vida por parte da Beleza fria das máquinas.

5. Objetos de uso: crítica, mercantilização, serialização

A arte do século XX tem entre seus traços distintivos uma constante atenção voltada para os objetos de uso, na época da mercadização da vida e das coisas. A redução de todo objeto a mercadoria e o progressivo desaparecimento do valor de uso em um mundo regulado unicamente pelo valor de troca modificam radicalmente a natureza dos objetos cotidianos: o objeto deve ser útil, prático, relativamente econômico, de gosto comum, produzido em série. Isso significa que no circuito das mercadorias os aspectos qualitativos da Beleza transferem-se, cada vez com maior freqüência, para os aspectos quantitativos: é a função que determina a apreciação de um objeto, e quanto maior a quantidade dos objetos produzidos a partir do modelo de partida, mais elevada a funcionalidade e a apreciação.

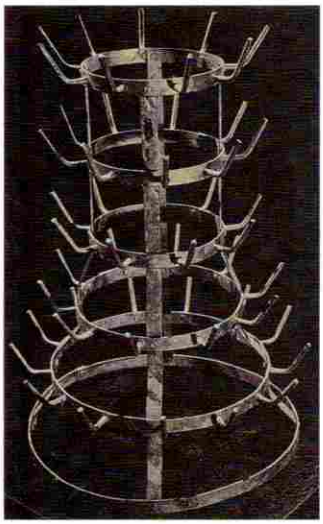


Xanti Schawinsky, para Studio Boggeri, *Olivetti, fotomontagem para calendário*, 1934

O objeto, em suma, perde aqueles traços de unicidade – a "aura" – que determinavam sua Beleza e importância. A nova Beleza é reprodutível, mas também transitória e perecível: deve induzir o consumidor à substituição rápida, por consumpção ou desinteresse, para não deter o crescimento exponencial do circuito da produção, distribuição e consumo das mercadorias. É sintomático que em alguns grandes museus – como o MoMa de Nova York e o Museu das Artes Decorativas de Paris – espaços sejam dedicados a objetos cotidianos como móveis e acessórios de decoração.

Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta*, 1913. Philadelphia Museum of Art

Marcel Duchamp, *Escorredor de garrafas*, 1914. Estocolmo, Moderna Museet



A esta tendência responde, com uma crítica irônica e feroz do objeto de uso, o dadaísmo e sobretudo o seu expoente mais lúcido, Marcel Duchamp, com seus *Ready Made*. Duchamp, expondo uma roda de bicicleta ou um urinol (intitulado *Fonte*), denuncia de forma paradoxal a sujeição do objeto à função: se é o processo de mercadorização que cria a Beleza dos objetos, então qualquer objeto comum pode ser desfuncionalizado como objeto de uso e refuncionalizado como obra de arte. Se em Duchamp ainda estão presentes o gosto pela crítica ao estado de coisas vigente e a revolta contra o mundo das mercadorias, sem utopias nem esperanças é a abordagem do objeto de uso pela *Pop Art*.

Com olhar lúcido e frio, unido muitas vezes a um declarado cinismo, os "*popular artists*" tomam consciência da perda por parte do artista do monopólio das imagens, da criação estética e da Beleza.

O mundo das mercadorias conquistou uma capacidade inegável de saturar com as próprias imagens a percepção do homem moderno, qualquer que seja a sua posição na sociedade: a distinção entre artista e homem comum perde espaço. Não há mais espaço para a denúncia,

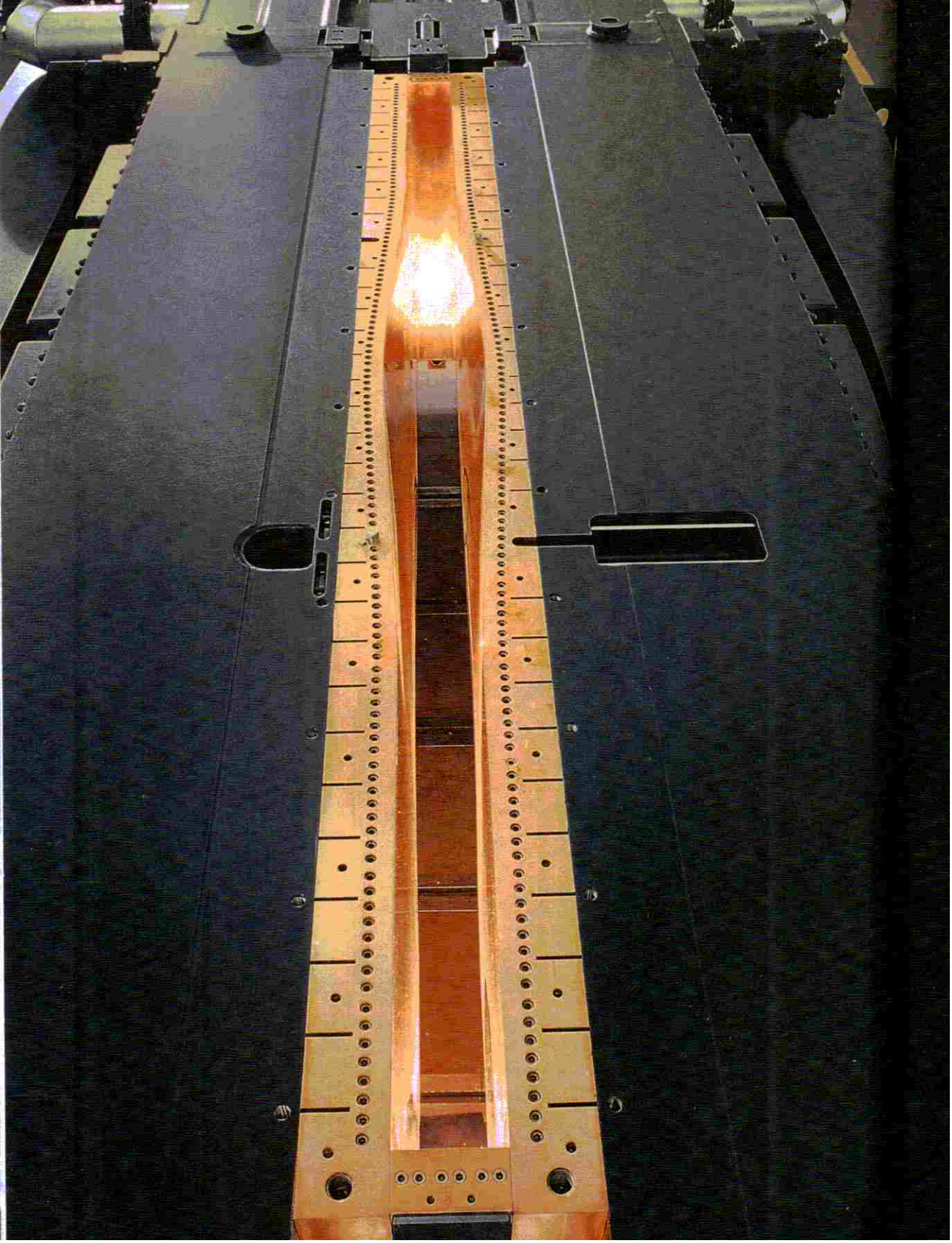
Giorgio Morandi, *Natureza morta*, 1948. Turim, Galleria Civica

é papel da arte constatar que um objeto qualquer, sem dintinção entre homens e coisas – do rosto de Marilyn Monroe à lata de feijão, da vinheta dos quadrinhos à presença inexpressiva da multidão nos pontos de ônibus –, adquire e perde a própria Beleza não com base em seu próprio ser, mas em coordenadas sociais que determinam seus modos de aparecer: uma simples banana amarela, sem nenhum nexo aparente com o objeto que assinala, pode ilustrar a capa de um grupo musical dos mais vanguardistas, o *Velvet Underground*, produzido por Andy Warhol. Dos quadrinhos de Lichtenstein às esculturas de Segal e às produções artísticas de Andy Warhol, a Beleza exposta é uma Beleza serial: os objetos são extrapolados de uma série ou já predispostos à inclusão serial. Seria, então, a serialidade o destino da Beleza na época da reprodutibilidade técnica da arte? Nem todos parecem pensar assim. Em seus grupos de garrafas apenas aparentemente seriais, Morandi ultrapassa continuamente, com um *pathos* desconhecido pelo cinismo da *Pop Art*, o limite da serialidade. Como num teorema, Morandi busca incansavelmente o ponto no qual a Beleza do objeto comum se coloca no espaço, determinando-o enquanto o espaço determina, no mesmo movimento, a posição do objeto, determinando seu modo de aparecer. Não importa que os objetos sejam garrafas, latas, caixas usadas e reutilizadas; talvez seja justamente este o segredo da Beleza que Morandi busca no fim de seus dias: a sua irrupção, de modo inesperado, da pátina de cinza que cobre o objeto comum.

Claes Oldenburg,
Spoosbridge and Cherry,
1988.
Minneapolis,
Walker Art Center

Andy Warhol,
Marilyn in turchese,
1962.
Coleção Stefan T. Ellis

Andy Warhol,
Mao,
1973.
Coleção particular



Capítulo XV

A Beleza das máquinas

1. A máquina *bela*?

Hoje é comum falar-se de uma bela máquina, seja ela um automóvel ou um computador. Mas que uma máquina possa ser bela é idéia bastante recente e poderíamos dizer que nos demos conta disso por volta do século XVII, mas que só elaboramos uma estética das máquinas propriamente dita há não mais de um século e meio. Por outro lado, desde o aparecimento dos primeiros teares mecânicos, muitos poetas expressaram seu horror pelas máquinas.

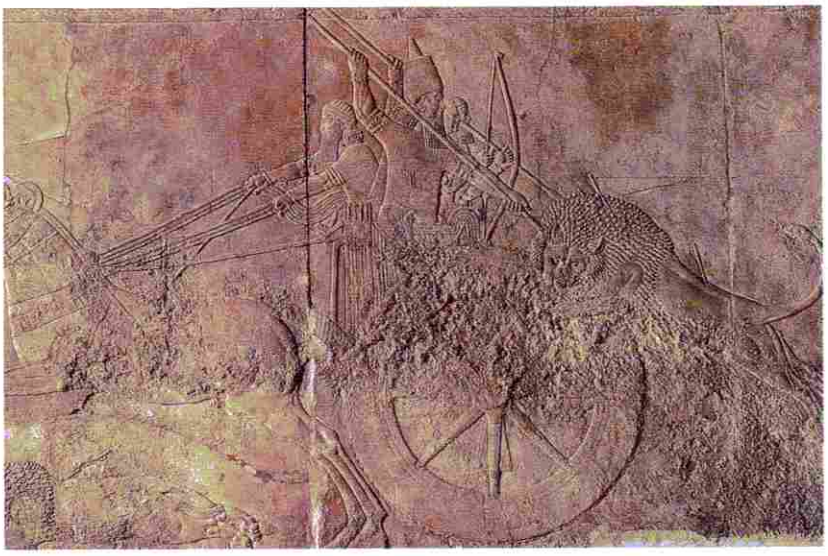
Em geral, uma máquina é qualquer prótese, ou seja, qualquer construto artificial que prolonga e amplia as possibilidades de nosso corpo, a partir da primeira pedra lascada até a alavanca, a clava, o martelo, a espada, a roda, o archote, os óculos, a luneta, e até o saca-rolhas ou mesmo um espremedor de frutas.

Machado fenício de cerimônia em ouro e prata, século XVIII a.C.

em face
Lingoteira para a moldagem contínua de lâminas finas, 2000

Nesse sentido, são próteses também os objetos de decoração, como a cadeira ou a cama, e até as roupas, que substituem artificialmente aquela proteção natural que nos animais é fornecida pela pelagem ou pelas penas. O homem praticamente identificou-se com essas máquinas "simples", pois elas estavam, e estão, diretamente em contato com o nosso corpo, são como que seus prolongamentos quase naturais e são, como o corpo, cuidadas e enfeitadas. Assim, construímos armas ou bastões de empunhadura preciosa, leitos suntuosos, carros ornamentados, vestes refinadas. Uma única máquina não tinha relação direta com o corpo e não imitava a forma do braço, do punho, da perna, e era a **roda**. Mas para ela reproduzia a forma do sol e da lua, tinha a perfeição absoluta do círculo e, portanto, sempre esteve associada a conotações religiosas.

Desde as origens, todavia, o homem também inventou "máquinas complexas", mecanismos com os quais nosso corpo não tinha contato direto: basta pensar nos moinhos de vento, na nora ou no parafuso de Arquimedes. Nessas máquinas, o mecanismo é oculto, interno, e em todo caso, uma vez ativado, procede por conta própria. O terror em relação a elas nascia porque,

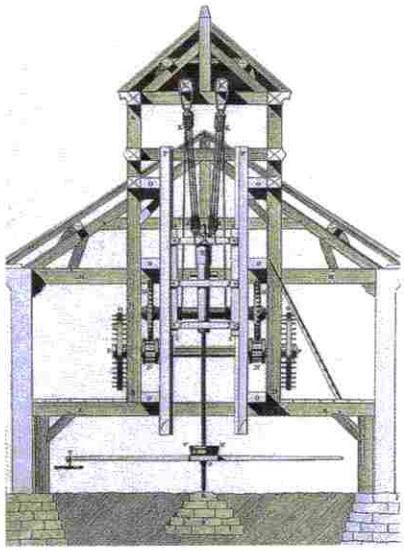


Caça ao leão, relevo do palácio de Assurbanipal em Ninive, 650 a.C. Londres, British Museum

A roda
William Blake
Quatro Zoas, 1795-1804
E todas as artes da vida tornaram-se arte de morte, a clepsidra desprezada por seu simples artifício foi, como o instrumento do lavrador e a roda-d'água que leva a água às cisternas, quebrada e incendiada, pois a sua obra assemelhava-se à do pastor: e em troca foram inventadas rodas complicadas.

Roda sem roda para desconcertar
a juventude, para acorrentar à faina,
dia e noite, eternamente, as
multidões, que limam e lustram
cobre e ferro hora após hora;
laboriosa obra de quem deles ignora
o uso e deve malbaratar os dias de
sabedoria em miséria consternada
para obter um escasso pasto, para
entrever uma mínima parte julgando
ver o todo.

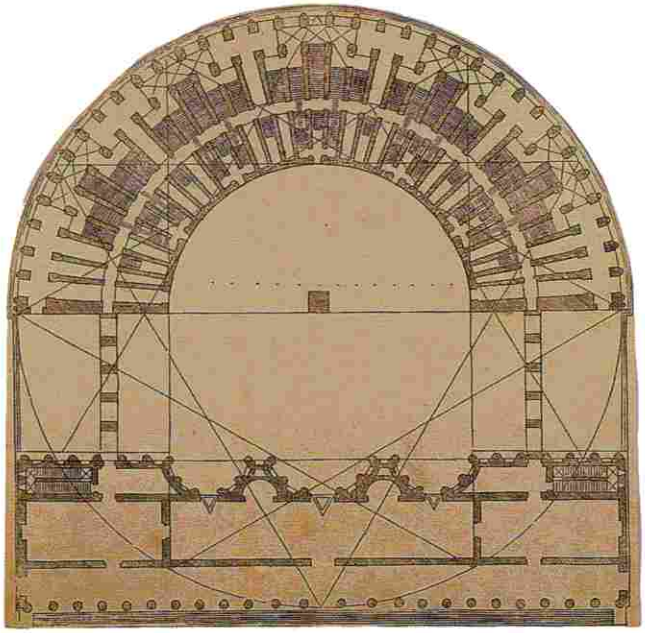
multiplicando a força dos órgãos humanos, elas acentuavam-lhe a potência, de modo que a engrenagem oculta que as fazia funcionar resultava lesiva para o corpo (de fato, quem quer que coloque as mãos na engrenagem de uma máquina complexa se fere), e sobretudo porque – visto que atuavam como se fossem coisas vivas – era impossível não ver como viventes os grandes braços do moinho de vento, os dentes das rodas do relógio, os dois olhos ardentes da locomotiva à noite. A máquina parecia, portanto, quase humana ou quase animal, e é neste "quase" que residia a sua monstruosidade.
Elas eram úteis, mas inquietantes: usufruía-se do resultado que produziam, mas elas eram vistas como seres vagamente diabólicos, logo, desprovidos do dom da Beleza. A civilização grega conhecia todas as máquinas simples e muitas máquinas complexas, como por exemplo os moinhos d'água; seu conhecimento de aparelhos e mecanismos de uma certa sofisticação é revelado pela prática teatral do *deus ex machina*. Todavia, a Grécia não fala dessas máquinas. Não se ocupava das máquinas, como também não se ocupava dos escravos. O trabalho que realizavam era físico e servil e, como tal, não era digno de uma reflexão intelectual.

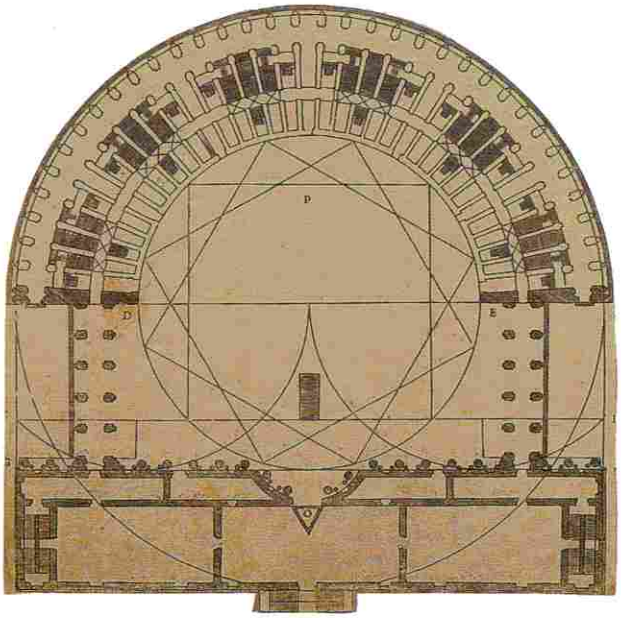


Lewis Hine, *Powerhouse Mechanic*, 1920

Incisão de Bernard sobre desenho de Gousser, prancha XC, *Broca para furar e tornear canhões*, em *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, 1751

Os autômatos têm razão?
Eugenio Montale
As ocasiões, 1939
Adeus, apitos no escuro, acenos, tosses
e vidros abaixados. É hora. Talvez
os autômatos tenham razão. Como surgem
nos corredores, murados!
[...]
– Também emprestas à choca
litania de teu rápido esta hórrida
e perene cadência de carioca?

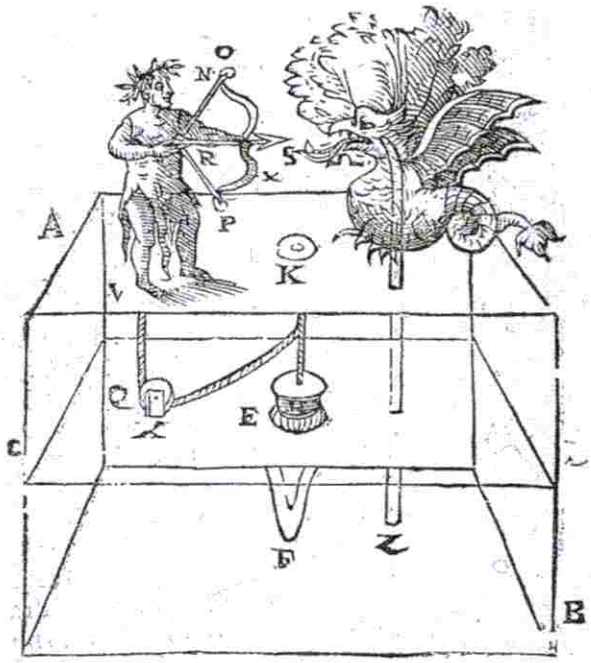




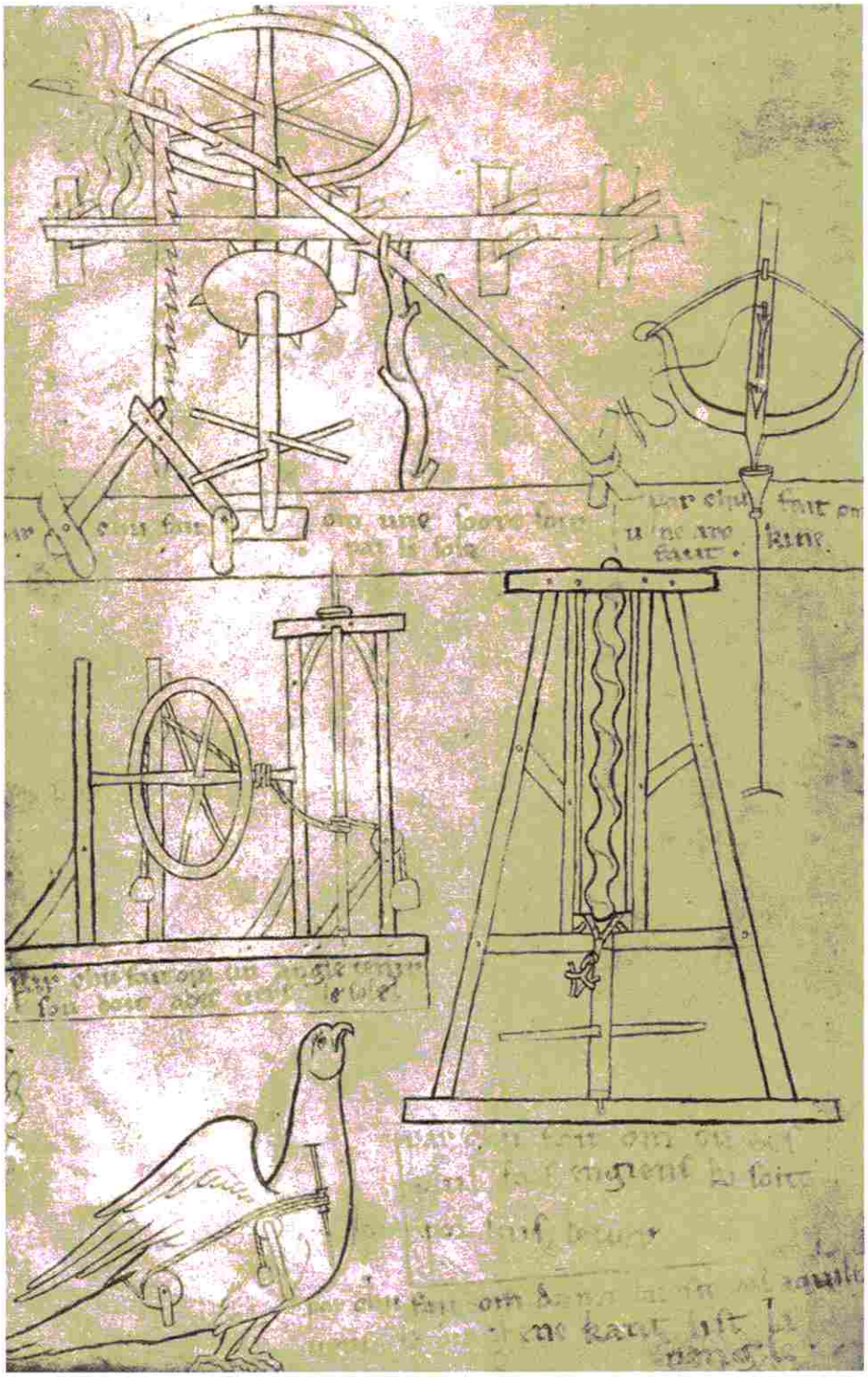
Vitrúvio,
Os teatros giratórios de Curione,
em Daniele Barbaro,
Os dez livros da arquitetura de Vitrúvio,
1556

2. Da antiguidade à Idade Média

Os gregos do período helenístico contavam de autômatos prodigiosos: o primeiro tratado que discorre sobre eles, a *Spiritalia* de Héron de Alexandria (século I d.C.) – embora Héron provavelmente reporte algumas invenções criadas alguns séculos antes por Ctesíbio –, descreve alguns mecanismos que antecipam invenções de quase dois mil anos depois (como uma esfera cheia de água, com dois bicos, que, aquecida, roda emitindo jatos de vapor em direções opostas). Contudo, Héron entende estes inventos como jogos curiosos ou como artifícios para criar nos templos a ilusão de uma proeza, mas de modo algum como obras de arte. Esta atitude permanece quase que inalterada – salvo talvez, veja-se Vitrúvio, uma maior atenção da cultura romana aos problemas construtivos – até a Idade Média, quando Hugo de Saint-Victor recorda no *Didascalicon* que *mechanicus* deriva de *moechari* (cometer adultério) ou de *moechus*, adúltero.



Héron de Alexandria, *Gli Artificiosi moti spiritalia*, Bolonha, 1647



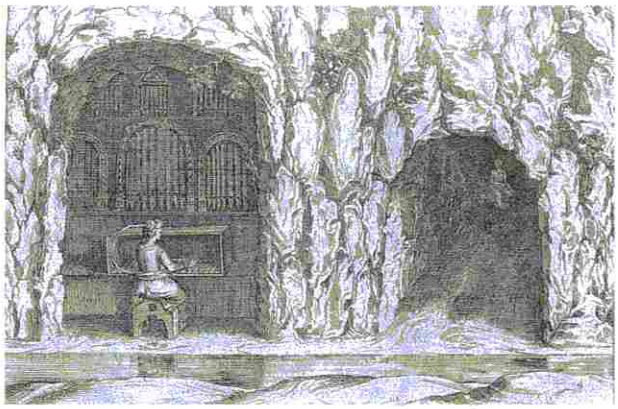
Se a arte grega não nos deixou representações de máquinas, na arte medieval existem representações de máquinas de construção, mas sempre para recordar a realização de alguma coisa, como uma catedral, por exemplo, que era considerada bela independentemente dos meios com que fora construída. No entanto, entre os séculos XI e XIII, o trabalho é revolucionado na Europa pela adoção do colar de contra-apoio e dos moinhos de vento; os transportes pela introdução das abraçadeiras e pela invenção do leme articulado posterior, para não falar dos óculos.
Essas realidades são registradas pelas artes figurativas, mas como elementos da paisagem, não como objetos dignos de consideração explícita. É bem verdade que uma mente iluminada como a de Roger Bacon sonhava máquinas que poderiam transformar a vida humana (*Epistola de secretis operibus artis et naturae*), mas ele também não pensava que tais máquinas pudessem ser belas.
Nas corporações dos mestres-pedreiros se fazia uso de máquinas e de representações de máquinas, e ficou famoso o caderno ou *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt, em que aparecem dispositivos mecânicos para o moto-perpétuo e até mesmo um projeto de águia voadora: mas eram desenhos de um artesão que explicava como realizar máquinas, não de um artista que quisesse reproduzir sua Beleza.
A Idade Média fala freqüentemente de leões e pássaros mecânicos, dos autômatos enviados por Harun el Rashid para Carlos Magno ou daqueles que Liutprando de Cremona viu na corte de Bizâncio. Fala deles como de coisas estupefacientes, mas o que se considera maravilhoso é o aspecto externo do autômato, a impressão de realismo que provoca, e não o mecanismo oculto que o anima.

Villard de Honnecourt, *Águia móvel para estante*, século XIII. Paris, Bibliothèque Nationale de France,

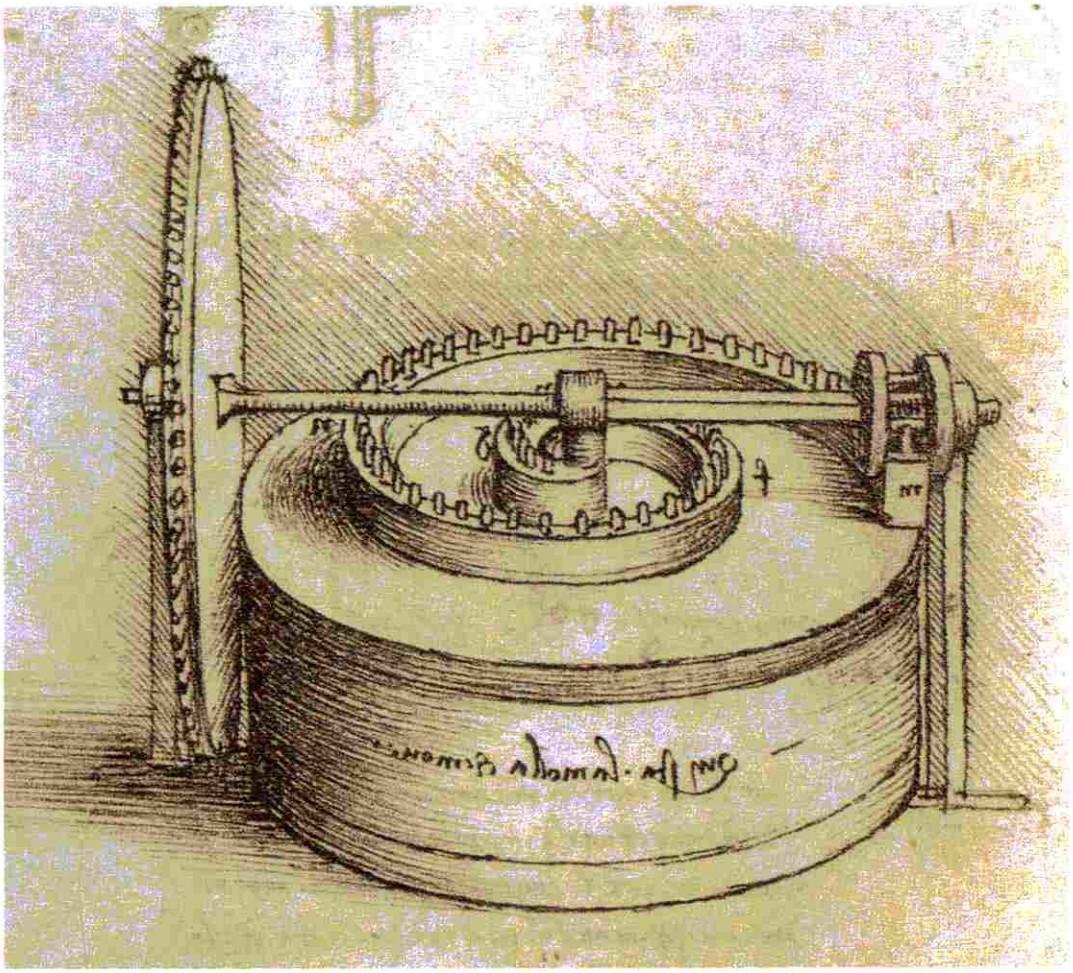
O trono mágico
Liutprando de Cremona (século X)
Relatório da embaixatura em Constantinopla
Diante do trono havia uma árvore de bronze dourado, cujos ramos estavam cheios de pássaros, também eles de bronze, de diversas raças, os quais, segundo a sua espécie, emitiam cantos diversos. O trono do imperador era fabricado de tal modo que primeiro parecia baixo, depois um pouco mais alto e de repente altíssimo. Ele era, ademais, grandíssimo: não sei se era de madeira ou de bronze. Dois leões dourados pareciam guardá-lo: percutiam a terra com a cauda e rugiam com a boca aberta, movendo a língua. Sobre os ombros de dois eunucos fui introduzido no palácio, à presença do imperador. À minha chegada, os leões rugiram e os pássaros cantaram segundo suas diversas raças, mas não experimentei nenhum temor, nenhuma maravilha, pois fora informado de tudo por quem já conhecia. Três vezes cumpri o ato de adoração, inclinando-me; depois, ergui a cabeça e, de repente, vi sentado quase junto ao teto da sala, e vestido com outras roupas, o homem que vira no trono, um pouco acima do chão. Como aquilo teria acontecido não consegui entender: talvez o tenham içado para o alto com um elevador, como aquele que se usa nas prensas.

3. Do século XV à idade barroca

Uma primeira idéia do valor simbólico do **prodígio** mecânico aparece provavelmente no século XV em Marsilio Ficino, e é impossível não reconhecer que Leonardo, quando desenha os seus mecanismos, dedica à sua representação o mesmo amor e o mesmo gosto que reserva à representação de rostos e corpos humanos ou de elementos do mundo vegetal. A máquina leonardesca se compraz em mostrar as próprias articulações, como se fosse uma coisa animal. Por outro lado, Leonardo não é o primeiro a mostrar a estrutura interna das máquinas. Giovanni Fontana o precedera em quase um século. Ele projetava relógios manobrados pela água, pelo vento, pelo fogo e pela terra, que com seu peso natural fluía através da clepsidra, de uma máscara móvel do diabo, de projeções de lanterna mágica, de fontes, pipas, instrumentos musicais, chaves, gazuas, máquinas bélicas, navios, alçapões, pontes levadiças, bombas, moinhos, escadas móveis.
Já estava presente em Fontana aquela oscilação entre técnica e arte que será o traço distintivo dos "mecânicos" renascentistas e barrocos. Assistimos então, e gradativamente, a uma revanche do *fazer* e a um respeito pelo **mecânico**, a cuja atividade são dedicados livros suntuosamente ilustrados. A máquina é associada à produção de efeitos estéticos e é usada para produzir "teatros" ou mesmo arquiteturas belíssimas e estupefacientes, como jardins animados por fontes milagrosas, daqueles de Francisco I de Medici (1575-1587) até os projetados por Salomon de Caus para o *Hortus Palatinus* de Heidelberg.



Salomon de Caus, *Les Raisons des forces mouvantes*, "Desenho de uma ninfa que toca órgão, à qual responde uma Eco", 1624



Leonardo da Vinci,
Manuscrito 8937, folha 4r,
Madri,
Biblioteca Nacional

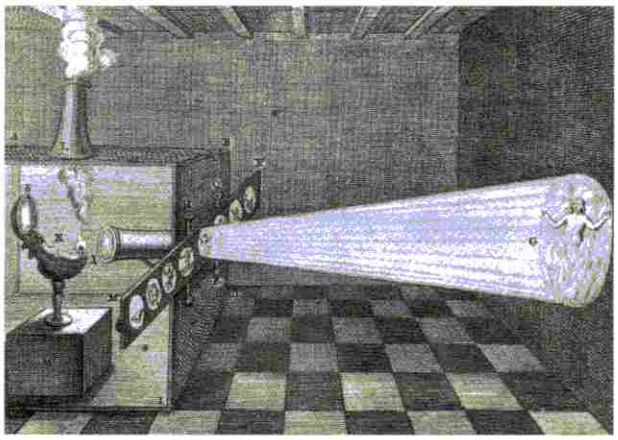
O prodígio
Marsilio Ficino
Theologia platonica de immortalitate animorum, II, 13, 1482
Figuras de animais, ligadas mediante um sistema de alavancas a uma esfera central, moviam-se em conexão com ela: umas corriam para a esquerda, outras para a direita, para cima e para baixo; estas subiam e baixavam; aquelas circundavam os inimigos, outras os atingiam, e ouviam-se trompas e cornetas a tocar, pássaros a cantar e outros fenômenos análogos que se produziam em grande número ao mover-se daquela esfera. [...]
É assim que, de Deus, por ele ser o centro [...] tudo procede como um jogo de linhas, imprimindo ele com um mínimo movimento uma vibração a tudo aquilo que dele depende.

O mecânico
Giovan Leone Sempronio (século XVII)
Relógios de roda, de pó e de sol
O que as vidas alheias trai e rende
qual réu a cem rodas eis que se volve
e ele, que em pó os homens dissolve,
com um parco punhado os mede e prende.

E se com sombras os dias obscura
a si mesmo em sombra ao sol oferece;
aprende, pois, ó mortal, como roem
cada coisa cá embaixo tempo e natura.

Sobre estas rodas triunfa e sobeja;
com aquele pó escurecer-te aspira;
em meio às sombras aniquilar-te almeja.
Naquelas rodas teu pensar tortura;
naquele pó os teus deleites marca;
entre as sombras sombra de morte mistura.

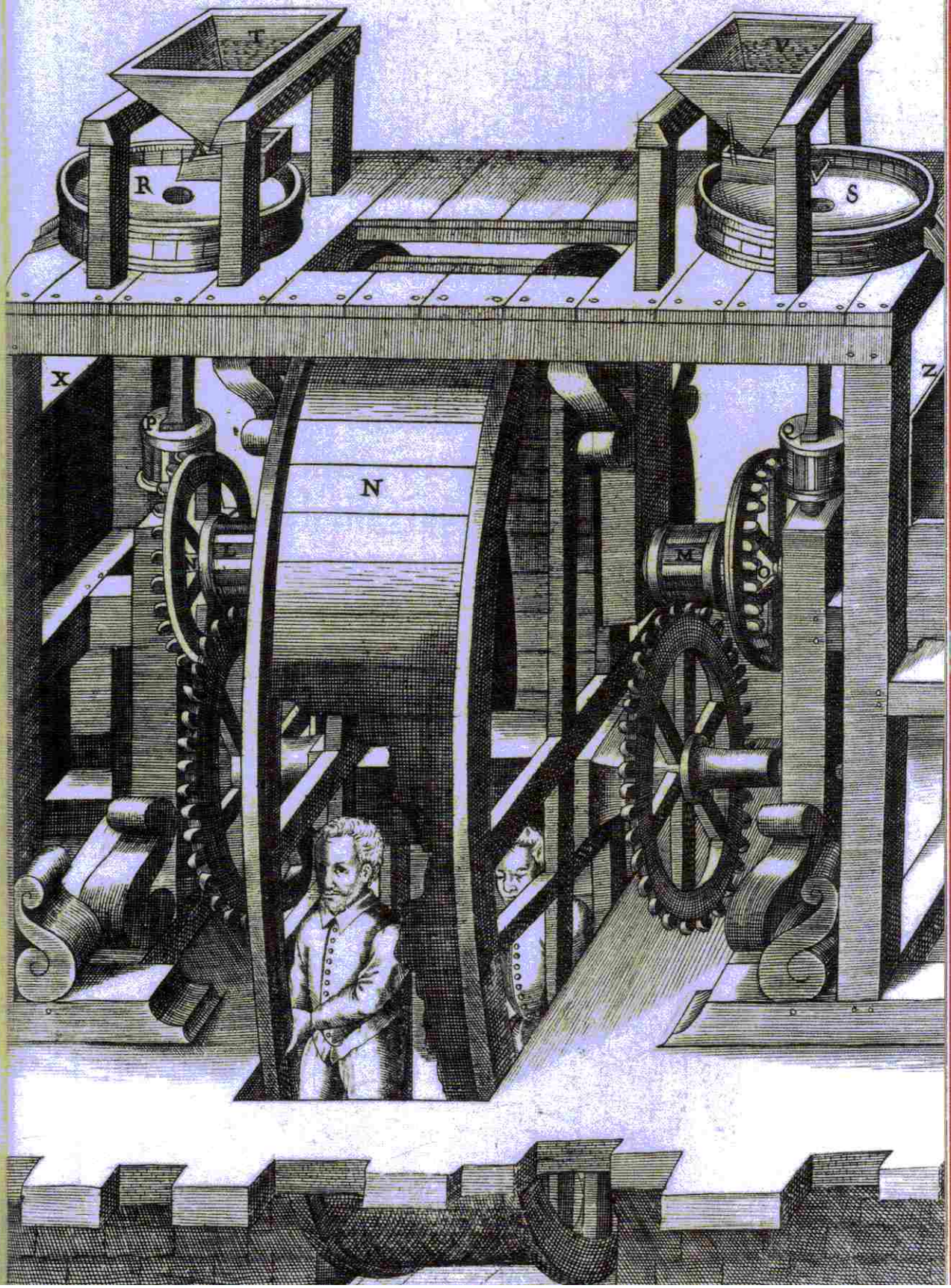
Artefatos hidráulicos que repetem as descobertas de Héron aninham-se ora em grutas, entre o verde, ou em torres, manifestando-se na superfície apenas com sinfonias de esguichos e aparições de figuras animadas. Muitas vezes o desenhista que representa tais maravilhas fica indeciso entre revelar o segredo mecânico que as produz ou limitar-se a mostrar seu efeito natural, optando freqüentemente por uma solução de compromisso.
Na mesma época, a máquina começa a ser apreciada por si mesma, pela engenhosidade de seu mecanismo, que pela primeira vez é desnudado como objeto de maravilha.



Athanasius Kircher, *Lanterna mágica*, em *Ars Magna Lucis et Ombrae*, 1645

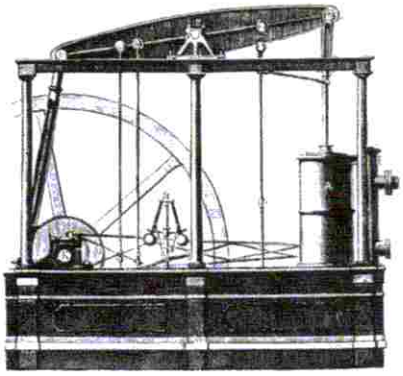
em face
Agostino Ramelli, *Máquina* em *As diversas e artificiosas máquinas*, 1588

São máquinas consideradas "artificiosas" ou "engenhosas" e não podemos esquecer que, com a sensibilidade barroca, artifício estupefaciente e invenção engenhosa tornam-se critérios de Beleza.
A máquina parece viver *gratia sui*, ou seja, apenas para ostentar a sua maravilhosa estrutura interna. Trata-se de algo admirado por sua forma, independentemente de sua utilidade; já tem muitos aspectos em comum com as criações (da natureza ou da arte) que tradicionalmente eram julgadas belas.
A máquina renascentista e barroca é o triunfo da roda dentada, da cremalheira, da biela a manivela, do parafuso de porca, da cavilha. Nasce uma espécie de vertigem pelo triunfo da engrenagem e já não é tão importante o que a máquina produz, mas o suntuoso dispêndio de aparentes economias mecânicas através do qual ela o faz, e muitas dessas máquinas ostentam uma desproporção exagerada entre a simplicidade do efeito que produzem e os meios sofisticados para obtê-lo.
Nas fantasias do jesuíta Athanasius Kircher, em pleno período barroco, chega-se enfim à fusão entre a Beleza estupefaciente do efeito e a Beleza engenhosa do artifício que o produz. São assim os teatros catóptricos (baseados na magia dos espelhos) que se vêem na *Ars magna lucis et umbrae*, que em certa medida antecipam algumas técnicas da projeção cinematográfica.

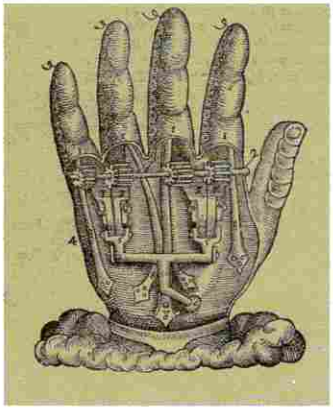

T
V
R
S
X
Z
P
N
M

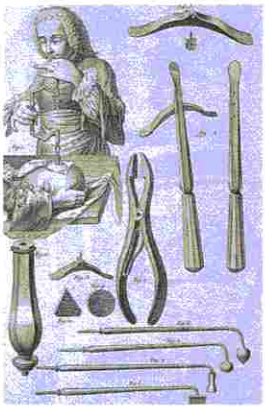
4. Séculos XVIII e XIX

Este triunfo da máquina como objeto estético nem sempre é progressivo e linear. Note-se como a primeira máquina de Watt, nos primórdios da terceira revolução industrial, tenta fazer perdoar a sua funcionalidade adotando uma fachada que recorda um templo clássico.
E no século sucessivo, quando as novas estruturas metálicas começam a agradar e nasce uma Beleza "industrial", aquele prodígio tecnológico que é a Torre Eiffel, para tornar-se aceitável, exibe arcos de inspiração clássica como puro ornamento, pois não tinham nenhuma função de sustentação.



A máquina de Watt





Ambroise Paré, *Mão artificial*, em *Obra cirúrgica*, 1594

Chirurgie, em *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, 1751

Giuseppe de Nittis,
Passa o trem,
1879.
Barletta, Museo Civico

A máquina é celebrada por sua eficiência racional, que é também um critério neoclássico de Beleza, nos desenhos da *Encyclopédie*, onde tudo é descrito, nada mais permanece pitoresco, dramático ou antropomórfico. Se confrontarmos os instrumentos cirúrgicos que aparecem na *Encyclopédie* com as representações quinhentistas da obra do médico Ambroise Paré, veremos que os instrumentos renascentistas ainda queriam parecer mandíbulas, dentaduras, bicos de aves de rapina, e viam-se, por assim dizer, envolvidos morfologicamente na vivência de sofrimento e violência (mesmo que salvadora) à qual remetiam. Os instrumentos setecentistas, ao contrário, são representados como nós representaríamos atualmente uma lâmpada, um cortador de papel ou um outro produto de desenho industrial (cf. Capítulo XIV).

Com a invenção da máquina a vapor afirma-se definitivamente um entusiasmo estético pela máquina, também por parte dos poetas: como documento basta o *Hino a Satã* de Carducci, no qual a locomotiva, "belo" e terrível monstro, torna-se símbolo do triunfo da razão sobre o obscurantismo do passado.

Trem satânico
Giosuè Carducci
Hino a Satã,
1863

Um belo e horrível
monstro desferra,
corre os oceanos,
corre a terra:

faiscante e fúmido
tal qual vulcão
os montes supera,
devora o chão;

sobrevoa abismos;
depois se esconde
por covas e antros
do não sei onde;

e desce; e indômito
de lado em lado
como a turbina
manda seu brado,

como a turbina
o hálito expande:
Eis, ó povo,
Satã, o Grande.

5. O século XX

em face
Caffaro Rorè,
Publicidade para a Ardita,
1933.
Turim, Archivio Fiat

No início do século XX os tempos estão maduros para a exaltação futurista da velocidade, e Marinetti chegará a afirmar, depois de um convite a matar a luz do luar como inútil velharia poética, que uma máquina de corrida é mais bela que a *Nike* de Samotrácia.
Inicia-se aqui a estação definitiva da estética industrial: a máquina não deve mais esconder a própria funcionalidade sob os ouropéis da citação clássica, como acontecia com Watt, pois doravante afirma-se que a *forma segue a função*, e mais bela será a máquina quanto mais capaz for de exibir a própria eficiência. Também nessa nova temperatura estética, todavia, o ideal de um *design* essencial alterna-se ao ideal do *styling*, onde a máquina recebe formas que não derivam de sua função, mas visam torná-la esteticamente mais agradável e mais capaz de fascinar os seus possíveis usuários.
Nesta luta entre *design* e *styling* ficou célebre a análise magistral feita por Roland Barthes sobre o primeiro exemplar do Citroën DS (onde a própria sigla DS, aparentemente tão tecnológica, se pronunciada em francês, soa déesse, isto é, **deusa**).
Ainda uma vez a nossa história não é linear. Mesmo bela e fascinante por si mesma, a máquina não deixou, nos últimos séculos, de suscitar novas inquietações que nascem não de seu mistério, mas justamente do fascínio da engrenagem desnudada. Basta pensar nas reflexões sobre o tempo e a morte que a engrenagem de um **relógio** suscita em alguns poetas barrocos, que falam daquelas rodas dentadas, penosíssimas e agudas que rasgam os dias e dilaceram as horas, enquanto o escoar da areia na ampulheta é percebido como um sangramento constante, no qual a vida se dispersa em átomos poeirentos.
Com um salto de quase três séculos, chega-se à máquina de *A colônia penal* de Kafka, onde engrenagem e **instrumento de tortura** se identificam e o conjunto torna-se tão fascinante que o próprio carrasco se imola para a glória de sua criatura.
Máquinas tão absurdas como a kafkiana deixam, todavia, de ser um simples instrumento de morte para se tornarem "máquinas celibatárias", como foram chamadas, isto é, máquinas belas, pois desprovidas de qualquer função ou com funções totalmente absurdas, máquinas de dispêndio, arquiteturas inteiramente consagradas ao desperdício, ou seja, máquinas inúteis.

FIAT

Beleza da velocidade
Filippo Tommaso Marinetti
O homem multiplicado e o Reino da máquina, c. 1909
Foi possível constatar na grande greve dos ferroviários franceses que os organizadores da sabotagem não conseguiram induzir sequer um maquinista a sabotar a sua locomotiva. Isso me parece absolutamente natural. Como qualquer um daqueles homens poderia ferir ou matar a grande amiga fiel e devota, de coração ardente e pronto: a sua bela máquina de aço tantas vezes brilhante de volúpia sob suas carícias lubrificantes?
Não é uma imagem, essa, mas quase uma realidade que em alguns anos poderemos comprovar com facilidade.
Certamente já puderam ouvir as observações que costumam fazer os proprietários de automóveis e donos de oficinas: "Os motores, dizem eles, são realmente misteriosos... Têm caprichos, esquisitices inesperadas; parece que têm uma personalidade, uma alma, uma vontade. É preciso acariciá-los, tratá-los com cuidado, nunca maltratá-los ou esforçá-los em demasia.
Se agirem assim, esta máquina de ferro fundido e aço, este motor construído segundo cifras precisas, não só lhes dará todo o seu rendimento, mas o dobro, o triplo, muito mais e melhor do que fizeram prever os cálculos de seu construtor: de seu pai!"
Pois bem: atribuo grande importância reveladora a essas frases que me anunciam a próxima descoberta das leis de uma verdadeira sensibilidade das máquinas!
É necessário, portanto, preparar a iminente e inevitável identificação do homem com o motor, facilitando e aperfeiçoando uma troca incessante de intuição, de ritmo, de instinto e de disciplina metálica, absolutamente ignorada pela maioria e só adivinhada pelos espíritos mais lúcidos.

Santidade dos trilhos
Filippo Tommaso Marinetti
A nova religião moral da velocidade, 1916
Se rezar significa comunicar-se com a divindade, correr à grande velocidade é uma prece. Santidade da roda e dos trilhos. É necessário ajoelhar sobre trilhos para rezar à divina velocidade. É necessário ajoelhar diante da velocidade em rotação de uma bússola giroscópica: 20.000 giros por minuto, máxima velocidade mecânica atingida pelo homem. É necessário arrebatar aos astros o segredo de sua velocidade estupefaciente, incompreensível. Participemos portanto das grandes batalhas celestes; afrontemos os Astros-bolas lançados por canhões invisíveis; rivalizemos com a estrela 1830 Groombridge, que voa a 241 km por segundo, com Arturo, que voa a 413 km por segundo. Invisíveis artilheiros matemáticos. Guerras nas quais os astros, sendo a um tempo projéteis e artilheiros, lutam em velocidade para fugir a um astro maior ou atingir um menor. Nossos santos são os inúmeros corpúsculos que penetram em nossa atmosfera a uma velocidade média de 42.000 metros por segundo. Nossas santas são a luz e as ondas eletromagnéticas 3 x 10 metros por segundo. A embriaguez das grandes velocidades em automóvel não é mais que a alegria de sentir-se integrado à única divindade. Os esportistas são os primeiros neófitos dessa religião. Próxima destruição das casas e das cidades para formar grandes agrupamentos de automóveis e aeroplanos. [...]

Os braços do Elétrico
Luciano Folgore
A eletricidade, 1912
Instrumentos de força, ferramentas de trabalho
manobrados só por essa vontade,
reboques pesados
devorando com volúpia
o espaço, o tempo, a velocidade,
ó braços do Elétrico
estendidos por toda parte,
a tomar a vida, transformá-la,
amalgamá-la
com elementos rápidos,
ó engrenagens potentes;
soberbos filhos do Elétrico
que trituram o sonho e a matéria,
ouço suas notas sibilantes
confluírem de todas as fábricas,
de todos os canteiros,
pelas estradas robustas de sons,
com o cântico dos vagões,
a magnificar
divinamente
a vontade
que qualquer prodígio faz:
a livre Eletricidade.

O relógio
Giovan Leone Sempronio (século XVII)
Mostrador de relógio

Uma serpente é o Tempo em si mesmo
envolto
que todo nome avilta e beleza extingue;
e tu, tão só porque as horas ele reparte,
no seio o crias, em áureo bojo aceito.

Ai, homem desgraçado, tão cego e tosco!
estas cifras são, a quem olha, infiéis,
e com elas, que marcam horas mortais,
ele argenta tuas crinas e ara teu rosto.

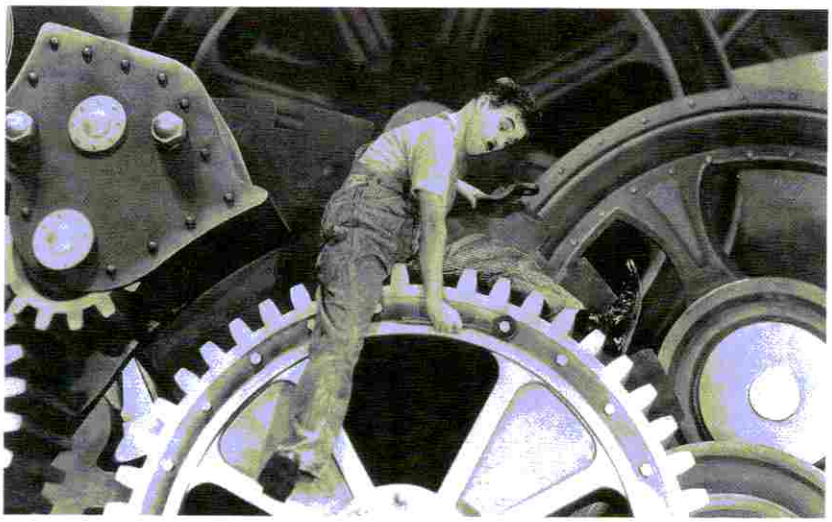
Mas tu que de tua imagem vives idólatra
não percebes como o predador mendaz
só quer fazê-la mais descorada e atra;
como fera enfuriada ou ladrão sagaz
ele tem dentes de bronze, morde e não fala;
tem língua de ferro mas como fura, cala.

A preciosa máquina
Raymond Roussel
Impressões da África, 1910
Bedu, herói do momento, apertou uma mola do caixão e pôs em movimento a preciosa máquina, fruto de sua industriosa perseverança.
Invisivelmente acionado pelas correias de transmissão, cuja parte superior perdia-se nas profundidades da caixa, o painel munido de lançadeiras deslizou horizontalmente no eixo da corrente. Apesar do deslocamento, os inúmeros fios, fixados no ângulo da cadeia graças a um sistema de tensão retrotratora de que eram munidas todas as lançadeiras, mantinham uma rigidez perfeita.
Abandonado a si mesmo, o fuso de cada lançadeira, sobre o qual se apoiava a bobina, girava em sentido inverso ao do envolvimento por efeito de uma mola que opunha debilíssima resistência ao desenrolar da seda. Alguns fios encolhiam-se mecanicamente, enquanto outros se alongavam, e a rede conservava sua pureza original sem afrouxar ou embaraçar. O painel era sustentado por uma grande haste vertical que, descrevendo um brusco cotovelo, penetrava horizontalmente no interior do caixão; lá, um longo sulco, que nós não podíamos ver, tornava possível o deslizamento silencioso iniciado a poucos instantes.
Logo depois, o painel se deteve e começou em seguida a se mover no sentido da altura. A porção vertical de sua haste alongou-se suavemente, deixando à vista um jogo de compartimentos deslizantes semelhantes aos de um telescópio. Regulado por um conjunto de cordas e roldanas internas, somente o disparo de uma potente mola helicoidal podia produzir aquela ascensão moderada, que cessou depois de um momento. [...]
De repente, com a rapidez de um relâmpago, uma lançadeira, arremessada por uma mola do painel, passou em meio ao complexo das sedas em nível diverso, percorreu-lhe toda a largura e foi acabar num compartimento único, fixado em lugar previsto e calculado.
Desenleado fora do frágil engenho, um fio de trama ou fio transversal estendia-se agora em meio à cadeia e formava o início da trama. Impulsionado de baixo por uma haste móvel em um sulco do caixão, o batente golpeou o fio de trama com seus numerosos dentes, depois retomou, sólido, a posição vertical.
Os fios dos liços, movendo-se novamente, causaram uma mudança completa na disposição das sedas, e estas, com uma rápida intersecção, cumpriram um notável percurso em altura e em profundidade.
Impelida por uma mola do compartimento da esquerda, a lançadeira com vivíssimo impulso atravessou a cadeia em sentido inverso e retornou a seu alvéolo; um segundo fio de trama, desenrolado do fuso da lançadeira, recebeu um enérgico golpe do batente.
Enquanto os liços cumpriam seu curioso vaivém, o painel, fiel a um único plano, usou simultaneamente os seus dois modos de deslocamento para mover-se em direção oblíqua: voltado para um local estabelecido, um segundo alvéolo aproveitou de um tempo de parada para expelir uma lançadeira que, fugindo como um projétil para o ângulo em que estavam reunidas todas as sedas, foi enfiar-se de frente justo no fundo do compartimento sempre imóvel.
A um golpe do batente sobre o novo fio de trama, seguiu-se uma ampla ciranda dos liços, que prepararam o caminho de volta para a lançadeira bruscamente devolvida a seu alvéolo.

Instrumento de tortura
Franz Kafka
Na colônia penal, 1919
– É, rastelo – disse o oficial. – O nome combina. As agulhas estão dispostas como as grades de um rastelo, e o conjunto é acionado como um rastelo, embora se limite a um mesmo lugar e exija muito maior perícia. Aliás, o senhor vai compreender logo. Aqui sobre a cama coloca-se o condenado. Quero, no entanto, primeiro descrever o

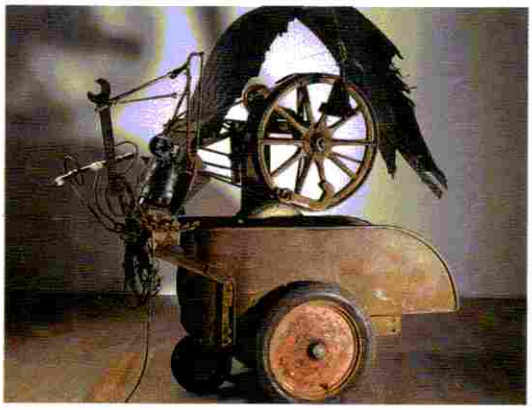
aparelho e só depois fazê-lo funcionar eu mesmo. Aí o senhor poderá acompanhá-lo melhor. No desenhador há uma engrenagem muito gasta, ela range bastante quando está em movimento, nessa hora mal dá para entender o que se fala; aqui, infelizmente, é muito difícil conseguir peças de reposição. Muito bem: como eu disse esta é a cama. Está totalmente coberta com uma camada de algodão em rama; o senhor ainda vai saber qual é o objetivo dela. O condenado é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão, para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. Aqui na cabeceira da cama, onde, como eu disse, o homem apóia primeiro a cabeça, este pequeno tampão de feltro, que pode ser regulado com a maior facilidade, de modo que entre bem na boca da pessoa. Seu objetivo é impedir que ela grite ou morda a língua. Evidentemente, o homem é obrigado a admitir o feltro na boca ou as correias do pescoço quebram sua nuca. [...]
Era uma estrutura bem grande. A cama e o desenhador tinham as mesmas dimensões e pareciam duas arcas escuras. O desenhador estava disposto a cerca de dois metros sobre a cama; ambos se ligavam nas pontas por quatro barras de latão que quase resplandeciam ao sol. Entre as arcas, oscilava preso a uma fita de aço o rastelo. [...]
– Pois bem, o homem agora está deitado – disse o explorador enquanto se recostava na cadeira e cruzava as pernas.
– Sim – disse o oficial, empurrando o quepe um pouco para trás e passando a mão pelo rosto acalorado. – Agora ouça; tanto a cama como o desenhador têm baterias elétricas próprias; a cama precisa da energia para si mesma, o desenhador para o rastelo. Assim que o homem está manietado, a cama é posta em movimento. Ela vibra com sacudidas mínimas e muito rápidas, simultaneamente para os lados, para cima e para baixo. O senhor terá visto aparelhos semelhantes em casas de saúde, a diferença é que na nossa cama todos os movimentos são calculados com precisão; de fato, eles precisam estar em estrita consonância com os movimentos do rastelo. Mas é a este que se entrega a execução propriamente dita da sentença. [...]
Quando o homem está deitado na cama e esta começa a vibrar, o rastelo baixa até o corpo. Ele se posiciona automaticamente de tal forma que toca o corpo apenas com as pontas das agulhas; quando o contato se realiza, este cabo de aço fica imediatamente rígido como uma barra. E aí começa a função. O não-iniciado não nota por fora nenhuma diferença nas punições. O rastelo parece trabalhar de maneira uniforme. Vibrando ele finca suas pontas no corpo, que além disso vibra por causa da cama. Para permitir que todos vistoriem a execução da sentença, o rastelo foi feito de cristal. Fixar nele as agulhas deu origem a algumas diferenças técnicas, mas depois de muitas tentativas o objetivo foi alcançado. Não poupamos esforços para isso. E agora qualquer um pode ver através do vidro como se realiza a inscrição no corpo. O senhor não quer chegar mais perto e observar as agulhas?
O explorador ergueu-se lentamente, andou até lá e se inclinou sobre o rastelo.
– O senhor está vendo dois tipos de agulhas em disposições diversas – disse o oficial. – Cada agulha comprida tem a seu lado uma curta. A comprida é a que escreve, a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita sempre clara. A água e o sangue são depois conduzidos para estas canaletas e escorrem por fim para a canaleta principal, cujo cano de escoamento leva ao fosso.

A "déesse"
Roland Barthes
Mitos de hoje, 1957
Creio que o automóvel seja hoje o equivalente bastante exato das grandes catedrais góticas: ou seja, uma grande criação de época, apaixonadamente concebida por artistas desconhecidos, consumida em sua imagem, se não em seu uso, por todo um povo que através dela se apropria de um objeto perfeitamente mágico.
O novo Citroën cai manifestamente do céu na medida em que se apresenta desde o início como um objeto superlativo. Não devemos esquecer que o objeto é o melhor portador do sobrenatural: nele encontra-se facilmente uma perfeição e ao mesmo tempo uma ausência de origem, um fechamento e um brilhantismo, uma transformação da vida em matéria (a matéria é muito mais mágica que a vida) e, para dizer tudo, um silêncio que pertence à ordem do maravilhoso. A *Déesse* tem todas as características (pelo menos o público está começando a atribuir-lhe tais qualidades unanimemente) de um daqueles objetos vindos de um outro universo que alimentaram a neomania do século XVIII e aquela da nossa ficção científica: a *Déesse* é antes de tudo um novo *Nautilus*.

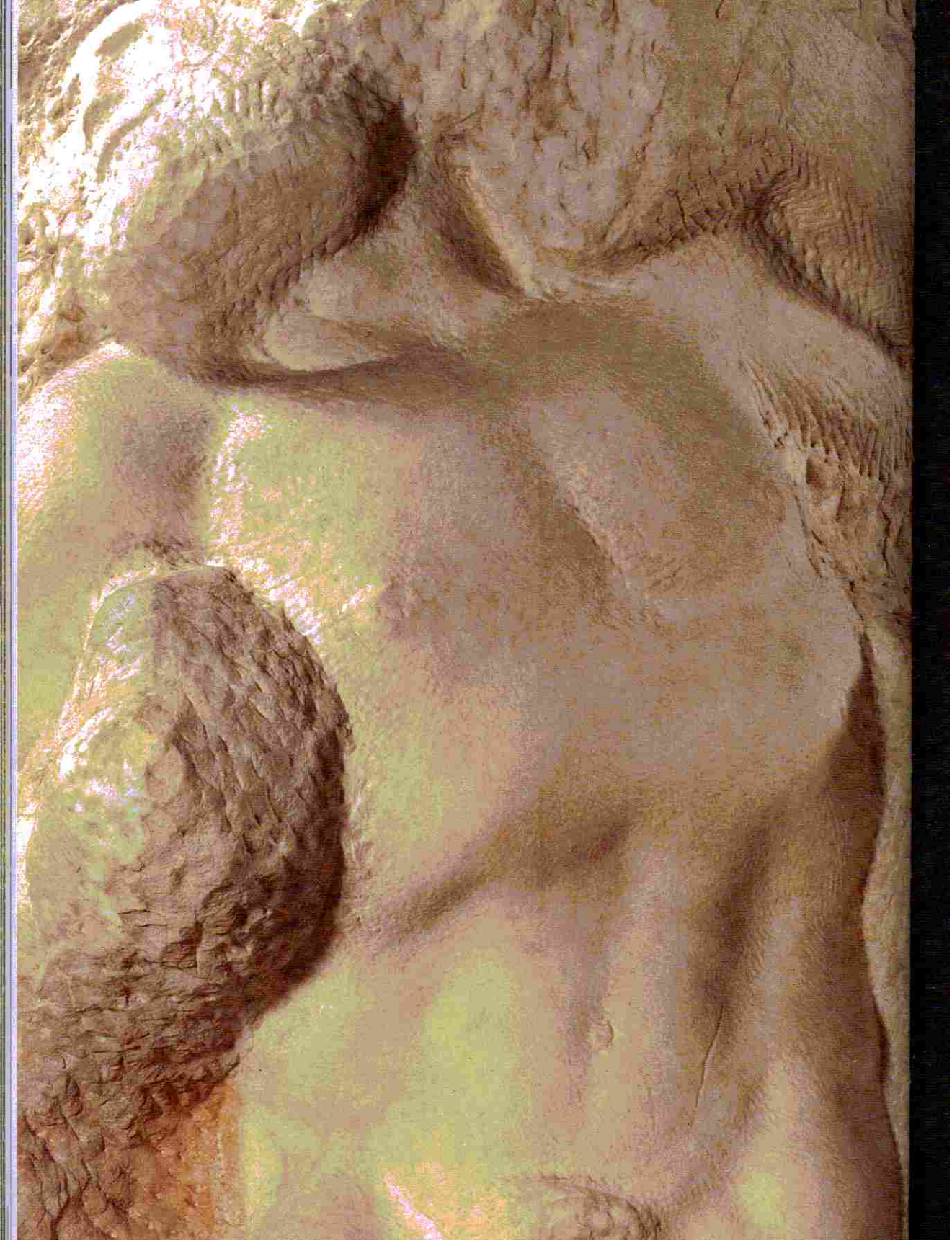


Cena de *Tempos modernos*, de Charlie Chaplin, 1938

O termo máquina celibatária vem do projeto do *Grande Vidro*, vale dizer da obra de Duchamp conhecida como *La Mariée mise a nu par ses célibataires*, cujos componentes remetem, como fontes de inspiração, às máquinas dos mecânicos renascentistas. Máquinas celibatárias são aquelas inventadas por Raymond Roussel em *Impressions d'Afrique*. Mas se as máquinas descritas por Roussel ainda produzem efeitos reconhecíveis como, por exemplo, mirabolantes teceduras, aquelas efetivamente construídas como esculturas por artistas como Tinguely não produzem mais que o próprio movimento insensato, e seu único fim é bater ferragens no vazio.
Nesse sentido, elas são celibatárias por definição, desprovidas de fertilidade funcional – levam ao riso e estimulam ao jogo, pois assim fazendo mantemos sob controle o horror que poderiam inspirar se pudéssemos perceber algum objetivo oculto, que não poderia deixar de ser maléfico. As máquinas de Tinguely têm, portanto, a mesma função que tantas obras de arte que através da Beleza souberam exorcizar a dor, o medo, o conturbador e o desconhecido.



Jean Tinguely, *Carro do horror – Viva Ferrari*, 1985. Basiléia, Museum Tinguely



Capítulo XVI

Das formas abstratas ao profundo da matéria

1. "Buscar as estátuas entre as pedras"

Michelangelo Buonarroti, *Prisioneiro, dito o escravo que desperta*, 1530. Florença, Galleria dell'Accademia

A arte contemporânea descobriu o valor e a fecundidade da matéria. Isso não quer dizer que os artistas de outrora ignorassem o fato de que trabalhavam sobre um material e não compreendessem que desse material lhes viriam restrições e sugestões criativas, obstáculos e libertações.
Era Michelangelo quem sustentava que a escultura apresentava-se já virtualmente contida no mármore originário, de modo que ao artista não restava senão escavar da pedra o excesso para trazer à luz aquela forma que o material, em suas nervuras, já continha. Assim ele mandava, como narram os biógrafos, "um de seus homens procurar suas estátuas entre as pedras."
Embora os artistas soubessem que era preciso dialogar com a matéria e nela encontrar uma fonte de inspiração, considerava-se, contudo, que a matéria era por si mesma informe e que a Beleza surgisse depois que sobre ela fosse impressa uma idéia, uma forma. A estética de Benedetto Croce chegava até a ensinar que a verdadeira invenção artística desenvolve-se naquela fração de segundo da intuição-expressão que se consuma na interioridade do espírito criador, enquanto a extrincação técnica, a tradução do fantasma poético em sons, cores, palavra ou pedra constituiria apenas um fato acessório que nada acrescenta à plenitude e definição da obra.

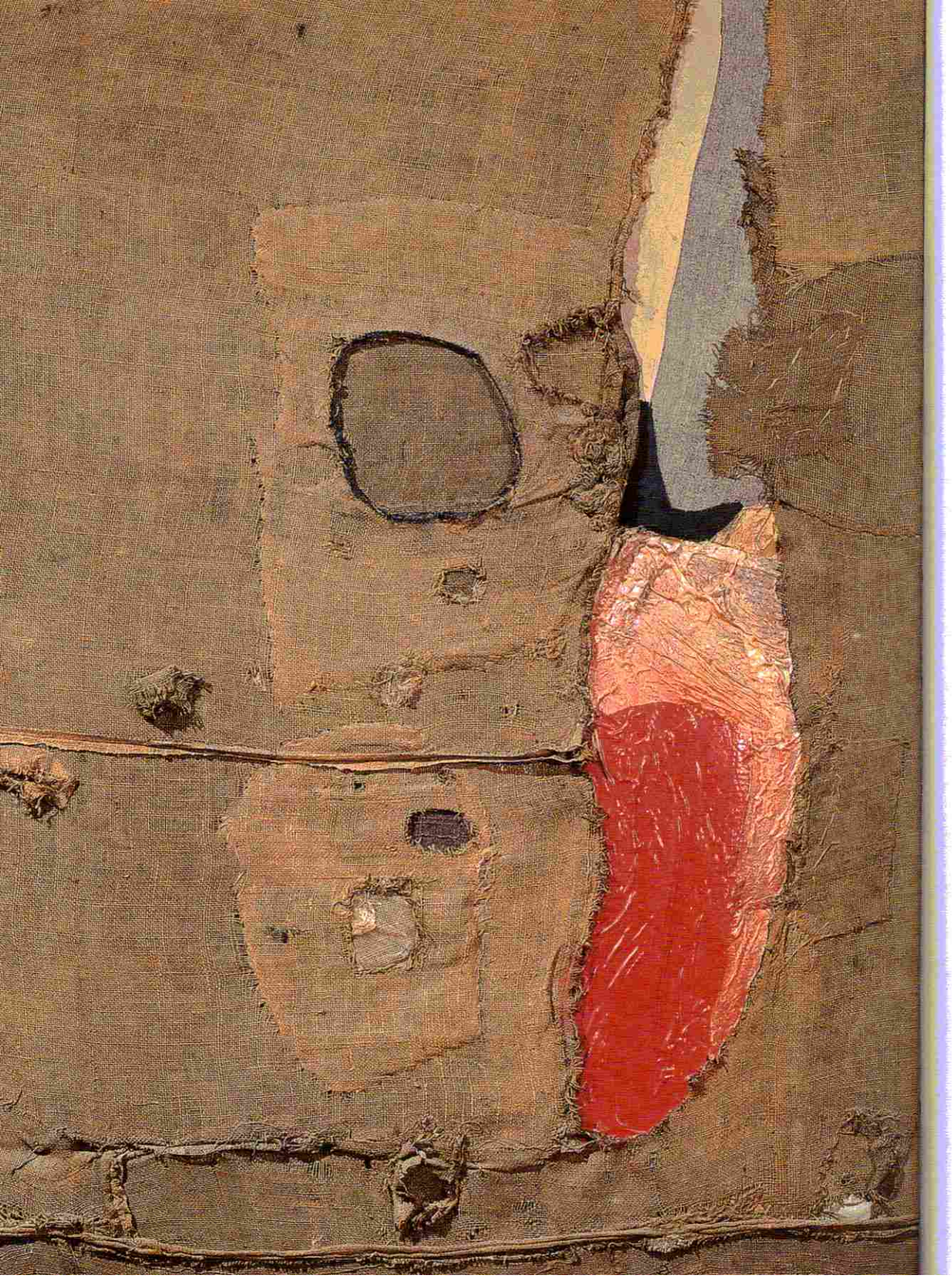
A forma e o material
Michelangelo Buonarroti (século XVI), *Rimas*, 151
Não tem o bom artista um só conceito
que um mármore em si não circunscreva
em sua grandeza, e só àquele artista
a mão que lhe obedece ao intelecto.

2. A reavaliação contemporânea da matéria

Jackson Pollock, *Full Phantom Five*, 1947. Nova York, Museum of Modern Art

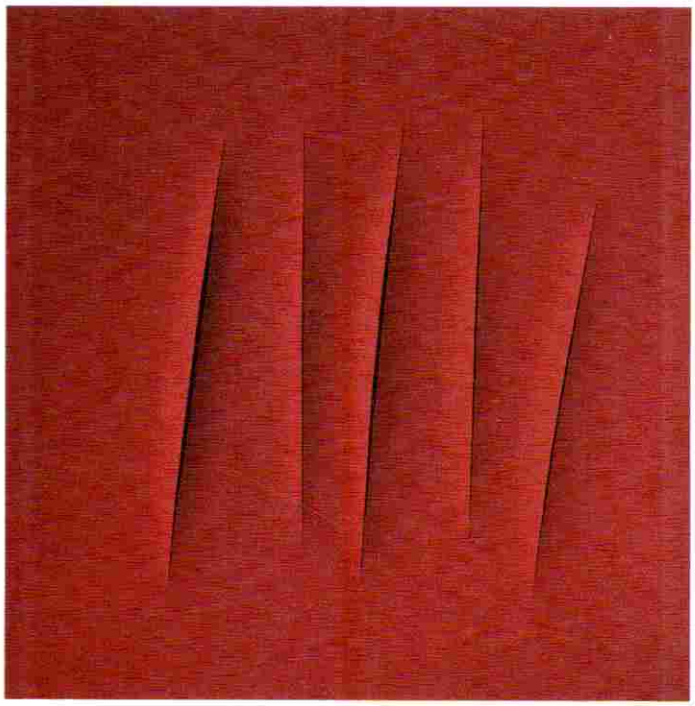
É para reagir a esta persuasão que a estética contemporânea reavaliou a **matéria**. Uma invenção que tem lugar nas presumíveis profundidades do espírito, e nada tem a ver com as provocações da realidade física concreta, é um bem pálido fantasma: Beleza, verdade, invenção, criação não estão apenas do lado de uma espiritualidade angélica, mas têm a ver também com o universo das coisas que se tocam, que cheiram, que quando caem fazem barulho, que tendem para baixo por inelutável lei de gravidade, que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e desenvolvimento.
Enquanto as estéticas reavaliam a fundo a importância do trabalho "sobre", "com", "na" matéria, os artistas do século XX muitas vezes dirigem a ela uma atenção exclusiva, ainda maior na medida em que o abandono dos modelos figurativos os leva a novas explorações no reino das formas possíveis. Assim, para a maior parte da arte contemporânea a matéria não é mais e apenas o

Matéria
Luigi Pareyson
Estética, 1954
O artista estuda amorosamente a sua matéria, ele a esquadrinha em profundidade, observa seu comportamento e reações; a interroga para poder comandá-la, a interpreta para poder domá-la, a ela obedece para poder dobrá-la; a investiga para que revele possibilidades latentes e adequadas às suas intenções; a escava para que ela mesma sugira novas e inéditas possibilidades a ser tentadas; a segue para que seus desenvolvimentos naturais possam coincidir com as exigências da obra a ser feita; indaga os modos como uma longa tradição ensinou a manipulá-la para fazer germinar modos inéditos e originais ou para prolongá-los em novos desenvolvimentos; e se a tradição da qual a matéria encontra-se carregada parece comprometer sua ductilidade e torná-la pesada e lenta e opaca, ele busca recuperar-lhe um frescor virginal que seja tanto mais fecundo quanto mais inexplorado; e se a matéria é nova, ele não se deixará assustar pela audácia de certas sugestões que parecem vir dela espontaneamente e não se recusará à coragem de certas tentativas, mas também não se esquivará ao duro dever de penetrá-la para melhor distinguir suas possibilidades [...]
Não se trata de dizer que a humanidade e a espiritualidade do artista configuram-se em uma matéria, fazendo-se formado, complexo, de sons, cores, palavras, pois a arte não é figuração e formação da vida da pessoa.
A arte não é senão figuração e formação de uma matéria, mas a matéria é formada segundo um irrepetível modo que é a própria espiritualidade do artista toda feita estilo.



Lucio Fontana,
Conceito espacial – Pausas, 1964.
Coleção particular
(Ref. nº 64T76)

em face
Alberto Burri,
Sacco P5,
1953.
Città di Castello,
Palazzo Albizzini



corpo da obra, mas também o seu fim, o objeto do discurso estético. Com a pintura dita "informal" assiste-se ao triunfo das manchas, das fissuras, dos grumos, dos veios, das gotas...

Muitas vezes o artista deixa falar os próprios materiais, as tintas que respingam sobre a tela, o tecido ou o metal que falam com a instantaneidade de uma laceração casual. Assim, a obra de arte pareceu muitas vezes renunciar a qualquer forma para permitir que o quadro ou a escultura se tornassem quase um fato natural, um dom do acaso, como aquelas figuras que a água do mar desenha na areia ou as gotas de chuva incidem sobre o barro. Alguns pintores informais deram a suas obras títulos que evocam a presença de um material bruto, preexistente a qualquer intenção artística: *macadame, asfaltos, calçamentos, brita, mofos, impressões, terrenos, tessituras, aluviões, escórias, ferrugens, rebarbas, cavacos*... Todavia, não podemos ignorar que o artista não nos convida (suponhamos, com uma mensagem escrita) a ir observar por conta própria calçamentos e ferrugens, piches e tecidos de saco abandonados em um sótão, mas usa tais materiais para fazer uma obra e ao fazê-lo seleciona, destaca e confere uma forma ao informe, impondo-lhe seu estilo. Só depois de ter visto uma obra de arte informal é que podemos nos sentir encorajados a explorar com olhar mais sensível também as marcas realmente casuais, a disposição natural de certos pedregulhos, o desdobrar-se de alguns tecidos carcomidos ou perfurados. E eis então que esta exploração da matéria e este trabalho sobre ela nos levam a descobrir a sua secreta Beleza.

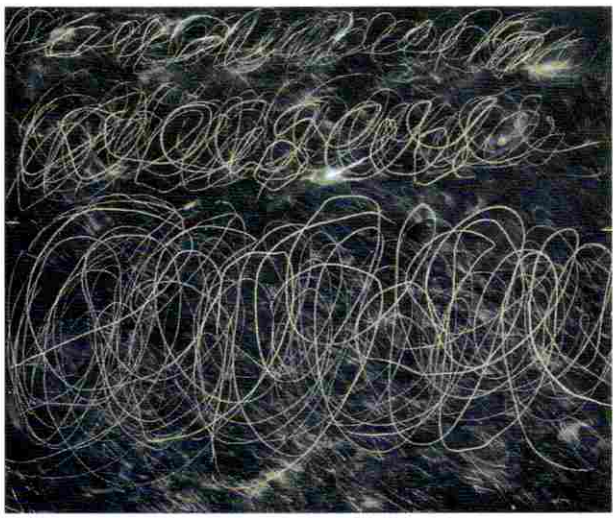
3. O objeto encontrado

Nesse mesmo espírito deve ser vista a poética do *objeto encontrado* (ou *ready made*), que artistas como Duchamp já haviam proposto no início do século. O objeto existe por conta própria, mas o artista age como alguém que, passeando ao longo de uma praia, descobre uma concha ou uma pedra polida pelo mar e as leva para casa, colocando sobre a mesa como se fossem objetos de arte capazes de manifestar sua inesperada Beleza. Assim foram "escolhidos" como esculturas um aparelho para escorrer garrafas, uma roda de bicicleta, um cristal de bismuto, um sólido geométrico com originárias funções didáticas, um copo deformado pelo calor, um manequim e até um urinol.
Há na base dessas operações de seleção um propósito provocatório, é verdade, mas também a persuasão de que cada objeto (mesmo o mais vil) manifesta aspectos formais aos quais raramente se dá atenção.
No momento em que são descobertos e isolados, "enquadrados", oferecidos à nossa contemplação, estes objetos carregam-se de um significado estético, como se tivessem sido manipulados pela mão de um autor.

Marcel Duchamp, *Fonte*, 1959. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou

4. Da matéria reproduzida àquela industrial ao profundo da matéria

Outras vezes o artista não encontra, mas *reproduz* ele mesmo o trecho de estrada, o grafite da parede, como é o caso dos pavimentos viários de Dubuffet e nas telas arranhadas por rabiscos infantis de Cy Twombly. Aqui a operação artística é mais evidente, o artista refaz conscientemente e com técnica refinada algo que, no entanto, deve parecer casual, **matéria em estado bruto**. Outras vezes ainda a matéria já não é natural, mas é detrito industrial ou objeto comercial que encerrou o seu ciclo de uso e foi recuperado da lata de lixo.



Cy Twombly, *Untitled*, 1970. Houston, The Menil Collection

Matéria em estado agreste
André Pieyre de Mandiargues
Dubuffet ou o ponto extremo, 1956
Para exemplificar, notemos que aquilo que mais lhe agrada na terra é que ela seja comum e difusa, mais do que qualquer outra coisa e por causa dessa vulgaridade, ela muitas vezes tenha desencorajado os homens que não lhe dirigiam mais que um olhar distraído. Porque não se trata do conceito ideal da terra ou de sua inspiração sentimental, que tantas vezes animam os sábios e os idiotas, nem de suas relações com a humanidade... Trata-se da matéria ordinária que está diretamente sob os nossos pés e que às vezes gruda nas solas, daquela espécie de muro horizontal, daquele plano que nos transporta e que é tão banal que escapa à visão, salvo nos casos de esforço prolongado. Aquela matéria da qual se poderia dizer que não há nada de mais concreto, pois nunca deixaremos de pisoteá-la sem os artifícios da arquitetura. [...]

RB

Andy Warhol,
Campbell's Soup Can I,
1960.
Aquisgrana,
Neue Galerie,
Coleção Ludwig

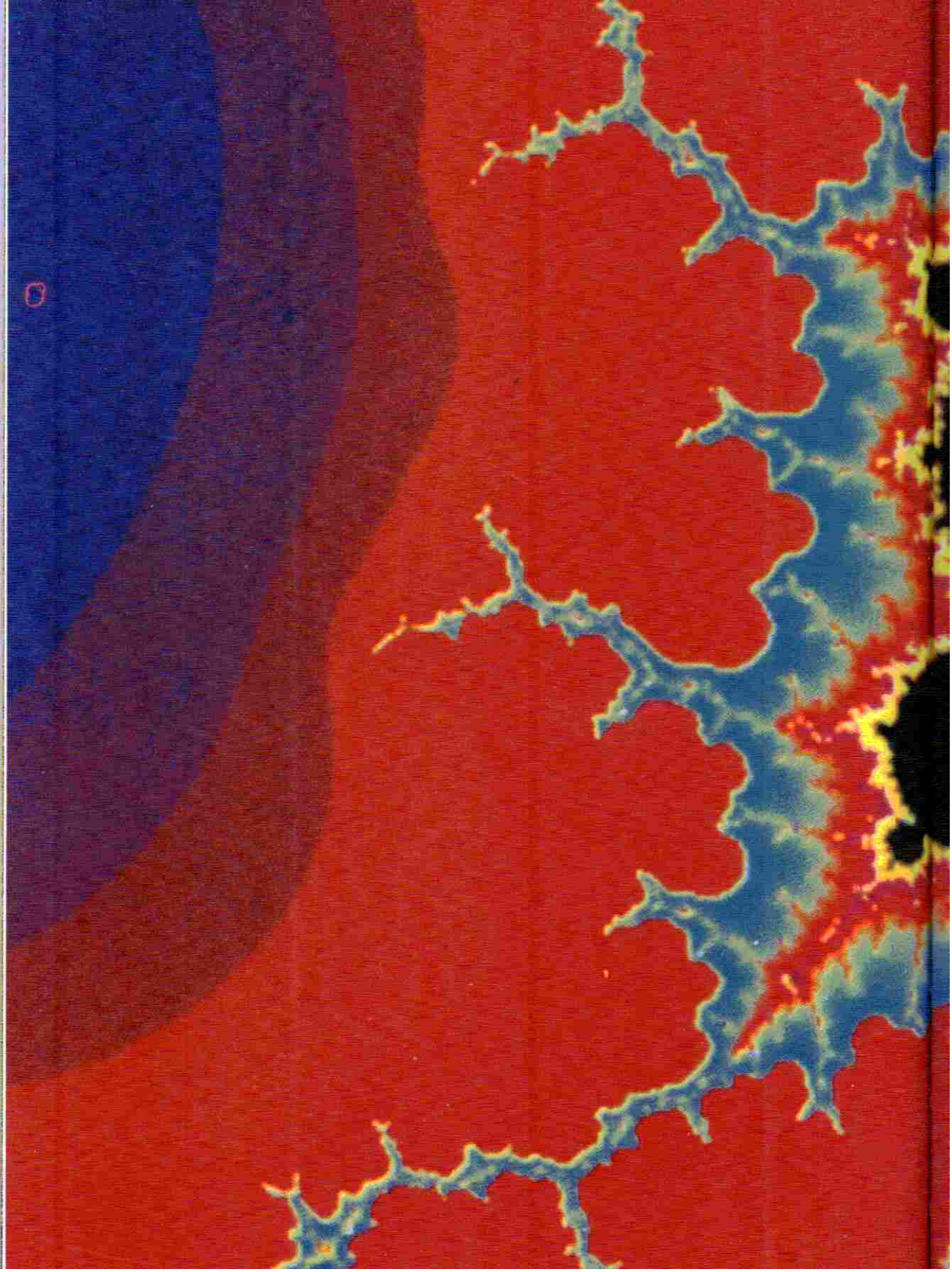
Roy Lichtenstein,
Crak!,
1963-1964.
The Estate of Roy
Lichtenstein

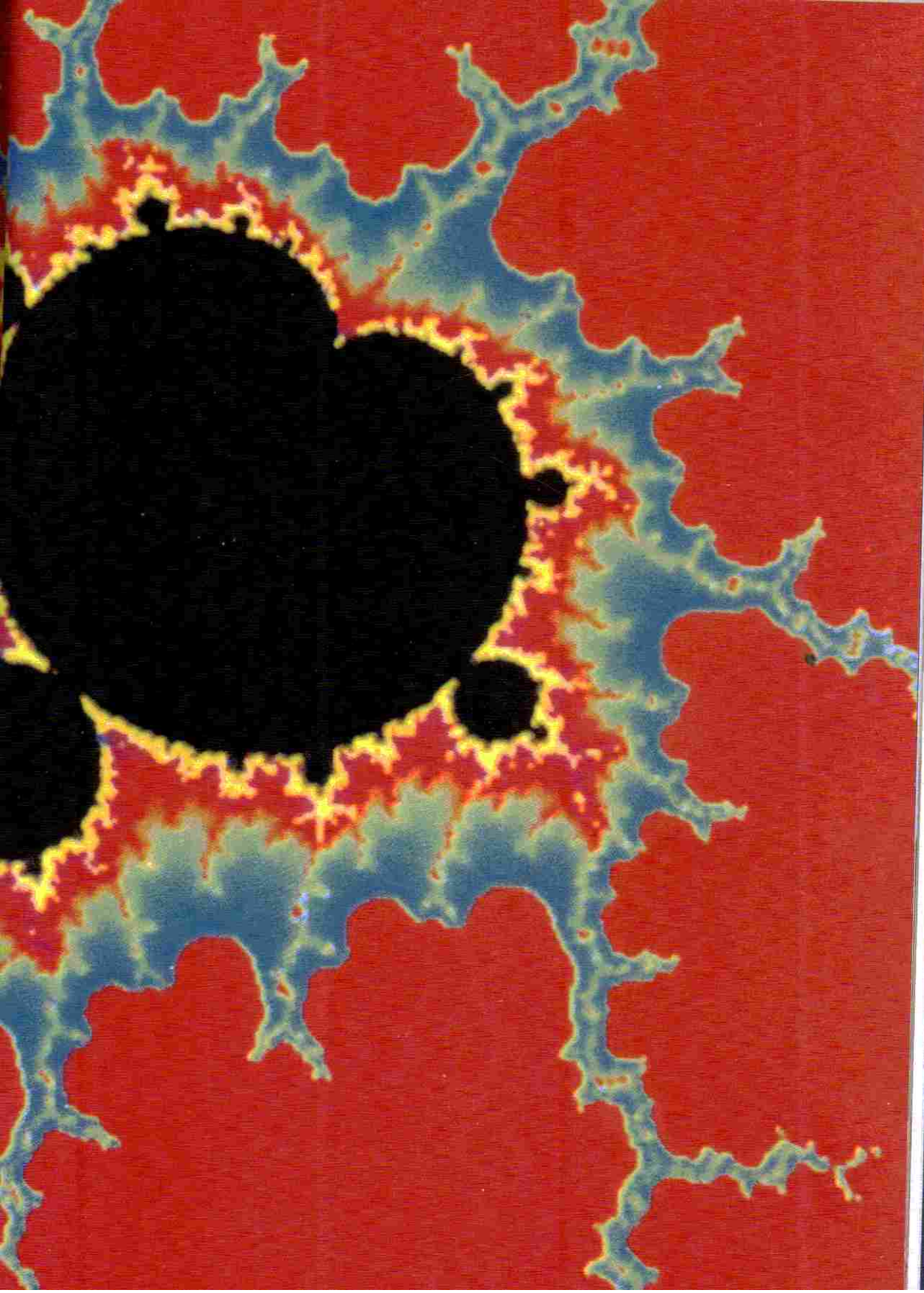
Aí estão César, que comprime, deforma e expõe o metal retorcido de um velho radiador de automóvel; Arman, que enche uma caixa transparente de velhos pares de óculos amontoados; Rauschenberg, que pendura sobre a tela um espaldar de cadeira ou o mostrador de um relógio; Lichtenstein, que copia, em grandeza despropositada, mas com a máxima fidelidade, uma vinheta de uma velha revista em quadrinhos; Andy Warhol, que propõe uma latinha de Coca-Cola ou de sopa em lata...

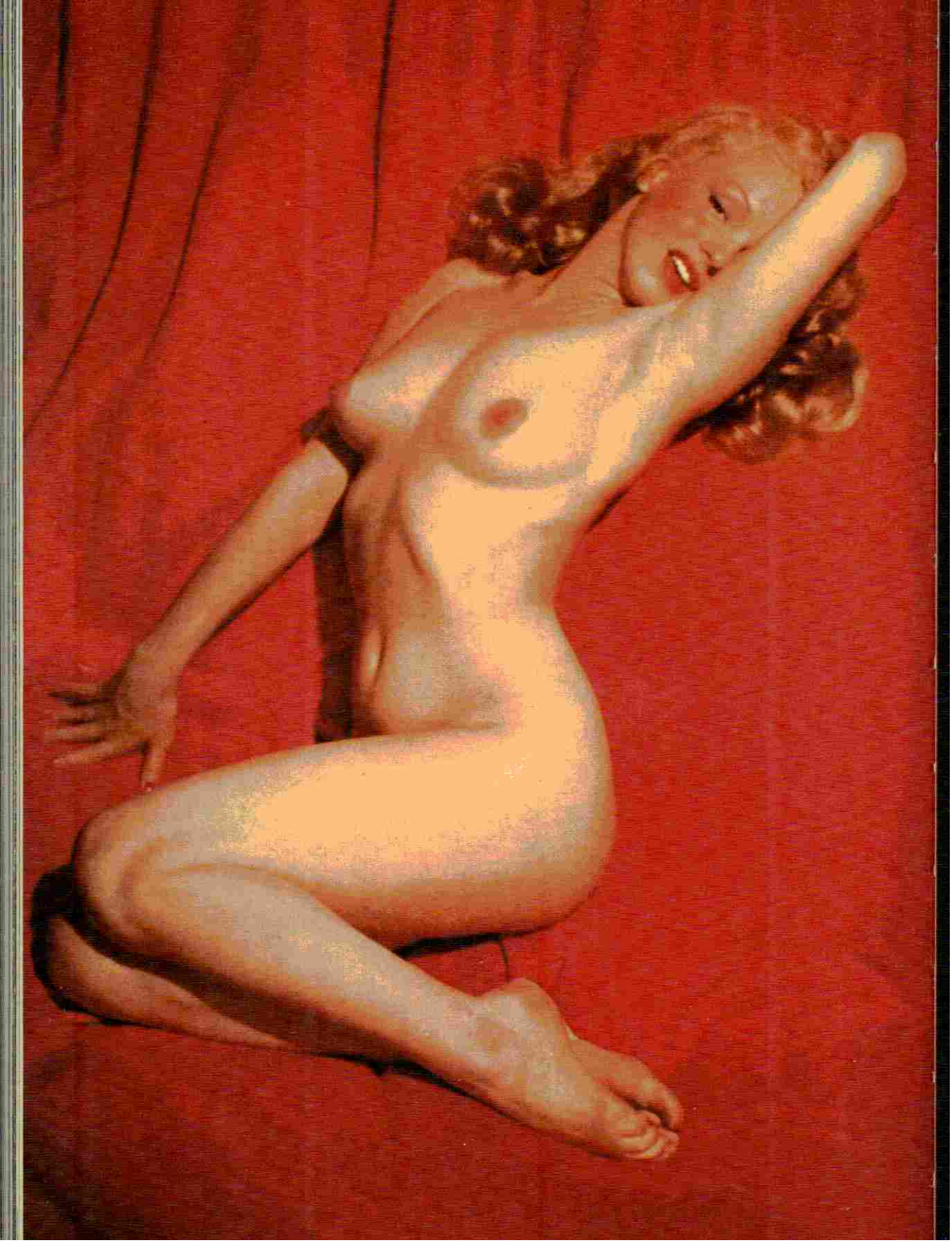
Nesses casos o artista se faz porta-voz de uma sarcástica polêmica contra o mundo industrializado que o circunda, expõe os achados arqueológicos de uma contemporaneidade que se consome dia após dia, petrifica em seu irônico museu as coisas que vemos todos os dias sem que nos demos conta de que elas funcionam a nossos olhos como fetiches. No entanto, ao fazê-lo, por mais feroz ou sarcástica que seja a sua polêmica, ele nos ensina também a amar estes objetos, nos lembra que o universo da indústria também tem "formas" que podem comunicar uma emoção estética. Encerrado o seu ciclo de coisas destinadas ao consumo, agora soberanamente inúteis, estes objetos são de certa forma redimidos ironicamente de sua inutilidade, de sua "pobreza", até mesmo de sua miséria, e manifestam uma insuspeitada Beleza. Hoje em dia, refinadas técnicas eletrônicas permitem que mergulhemos em busca de aspectos formais inesperados nas profundezas da matéria, assim como se podia outrora admirar ao microscópio a Beleza dos cristais de neve. Nasce desse modo uma nova forma de objeto encontrado que não é objeto artesanal ou industrial, mas coisa profunda da natureza, tessitura invisível ao olho humano. É a nova "estética dos fractais".

em face
Cesar, *Compression*,
1962.
Paris, Centre Pompidou

páginas seguintes
Conjunto de Mandelbrot,
em Heinz-Otto Peitgen
e Peter H. Richter,
A beleza dos fractais,
Turim, 1987







Capítulo XVII

A Beleza da Mídia

1. Beleza da provocação ou Beleza do consumo?

Imaginemos um historiador da arte do futuro ou um explorador que chegue do espaço e que se coloque, a ambos, a pergunta: qual é a idéia de Beleza que domina o século XX? No fundo, não fizemos outra coisa, nessa cavalgada na história da Beleza, senão colocar perguntas análogas acerca da Grécia antiga, do Renascimento, da primeira ou da segunda metade do século XIX. É verdade que tudo foi feito para localizar os contrastes que agitavam um mesmo período, no qual podiam coincidir, por exemplo, o gosto neoclássico e a estética do Sublime, mas no fundo ficava sempre a sensação de que, olhando-se "de longe", cada século apresenta características unitárias ou, no máximo, uma única contradição fundamental.

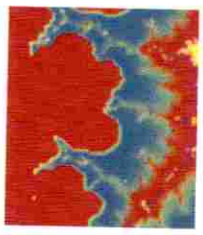
Barão Adolphe de Meyer, *Vaslav Nijinski e as ninfas*, em *L'Après-midi d'un faune*, 1912

em face Marylin Monroe, *Calendário Marylin*, 1952

Pode acontecer que os intérpretes do futuro, se também olharem "de longe", distingam algo de verdadeiramente característico do século XX e que dêem, por exemplo, razão a Marinetti dizendo que a *Nike* de Samotrácia do século próximo passado era uma bela máquina de corrida, ignorando, quem sabe, Picasso ou Mondrian. Mas nós não podemos olhar assim de longe; temos que nos contentar em reportar que a primeira metade do século XX, até os anos 60 no máximo (depois já é mais difícil), foi palco de uma luta dramática entre a Beleza da provocação e a Beleza do consumo.

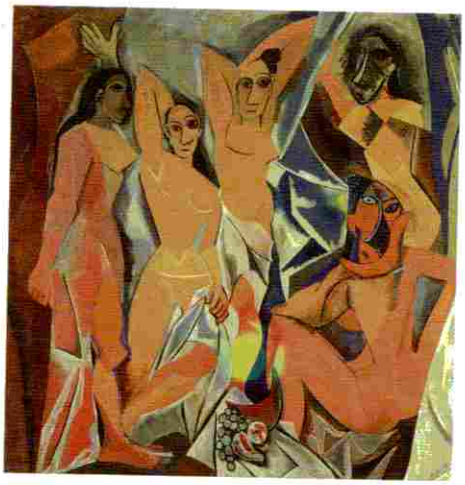
Man Ray,
Vênus restaurada,
1936.
Milão,
Coleção Schwarz

2. A vanguarda, ou a Beleza da provocação



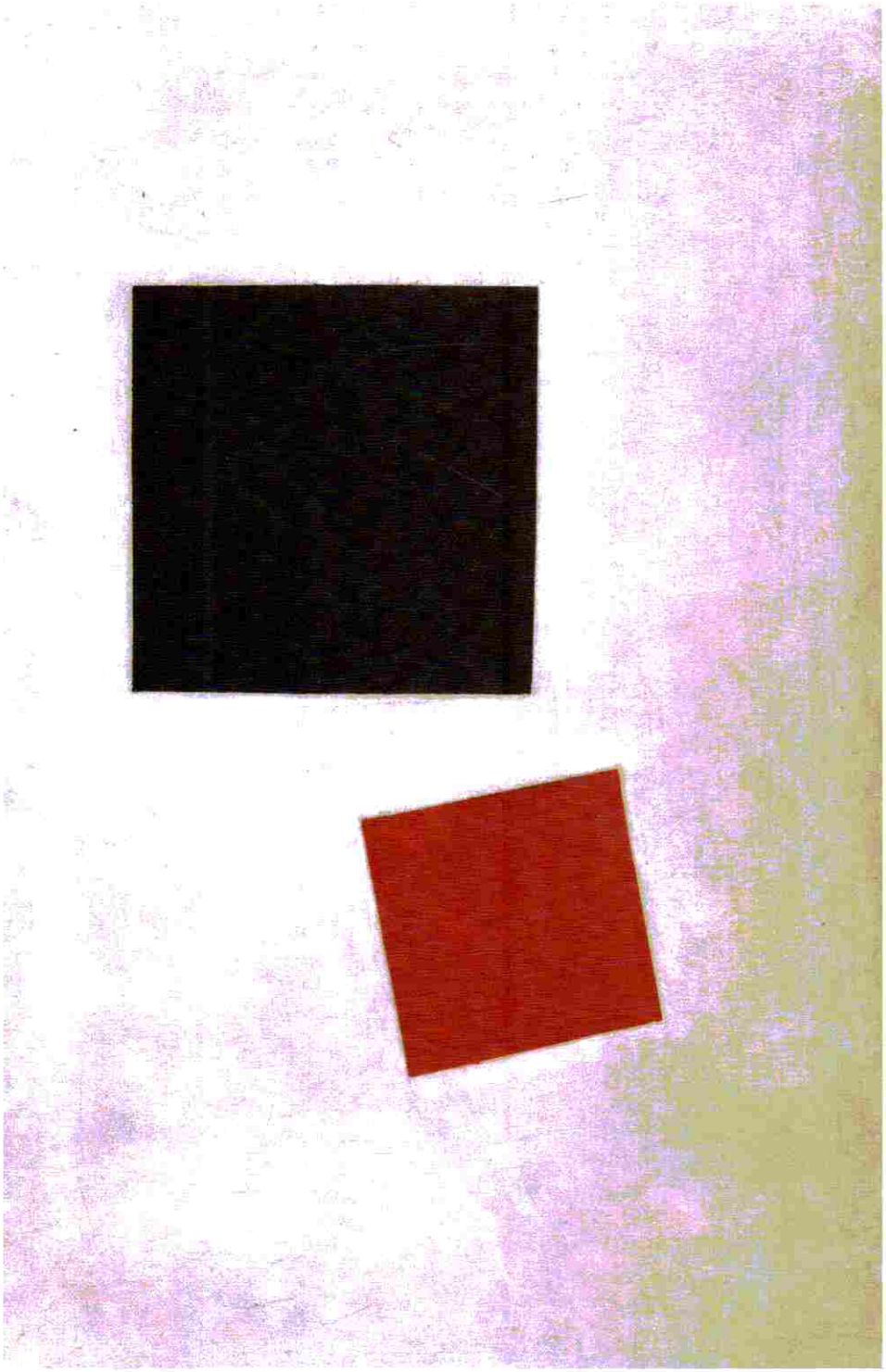
A Beleza da provocação é aquela proposta pelos vários movimentos de vanguarda e pelo experimentalismo artístico: do futurismo ao cubismo, do experimentalismo ao surrealismo, de Picasso até os grandes mestres da arte informal e além.

A arte das vanguardas não coloca o problema da Beleza. Subentende-se como estabelecido que as novas imagens são artisticamente "belas", e que devem proporcionar o mesmo prazer que um afresco de Giotto ou um quadro de Rafael proporcionavam a seus contemporâneos, mas isso justamente porque a provocação vanguardista viola todos os cânones estéticos respeitados até este momento. A arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar a interpretar o mundo com olhos diversos, a usufruir do retorno a modelos



Gino Severini, *La Danseuse obsédante*, 1911. Turim, coleção particular

Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907. Nova York, Museum of Modern Art



Kazimir Malevich, *Quadrado negro e quadrado vermelho*, 1915. Nova York, Museum of Modern Art

arcaicos ou exóticos, ao universo do sonho ou das fantasias dos doentes mentais, às visões sugeridas pela droga, à descoberta da matéria, à reproposição desvairada de objetos de uso em contextos improváveis (ver novo objeto, dadá etc.), às pulsões do inconsciente.

Uma única corrente da arte contemporânea recuperou uma idéia de harmonia geométrica que pode lembrar a época das estéticas da proporção, e é a arte abstrata. Rebelando-se contra a submissão tanto à natureza, quanto à vida cotidiana, ela propôs formas puras, da geometria de Mondrian às grandes telas monocromáticas de Klein, Rothko ou Manzoni. Mas era uma experiência comum para quem visitasse uma exposição ou um museu nos decênios passados ouvir visitantes que, diante de um quadro abstrato, perguntavam "o que ele representava" e protestavam com o indefectível: "Mas isso é arte?". Portanto, também este retorno "neopitagórico" à estética das proporções e do número realizou-se contra a sensibilidade corrente, contra a idéia que o homem comum tem da Beleza.

Enfim, existem muitas correntes da arte contemporânea (*happenings*, eventos nos quais o artista entalha ou mutila o próprio corpo, envolvimento do público em fenômenos luminosos ou sonoros) nas quais parece que, sob o signo da arte, se desenrolam antes cerimônias de sabor ritual, não diferentes dos antigos ritos pagãos e que não têm por fim a contemplação de alguma coisa bela, mas uma experiência quase religiosa, embora de uma religiosidade primitiva e carnal, da qual estão ausentes os deuses. E por outro lado, de caráter mistagógico são as experiências musicais que multidões imensas vivem em discotecas ou nos concertos de *rock*, onde entre luzes estroboscópicas e sons em altíssimo volume pratica-se um modo de "estar juntos" (não raro acompanhado da ingestão de substâncias excitantes) que pode parecer igualmente "belo" (no sentido tradicional de jogo circense) para quem contempla de fora, mas que não é vivido como tal por quem está imerso na experiência. Quem está imerso poderá até falar de uma "bela experiência", mas no sentido em que se fala de uma bela noitada, de uma bela corrida de motocicleta ou de um amplexo satisfatório.

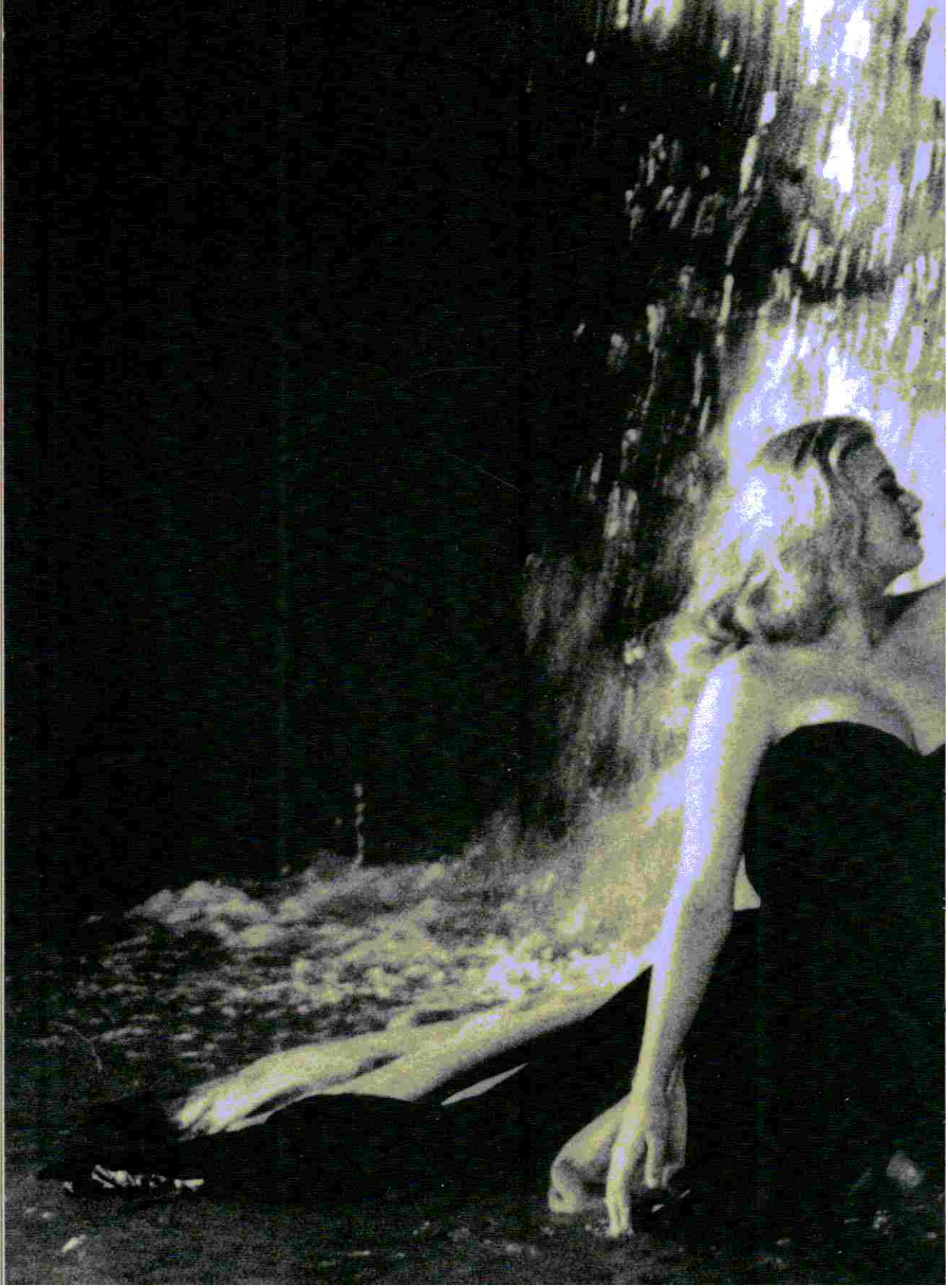
3. A Beleza de consumo

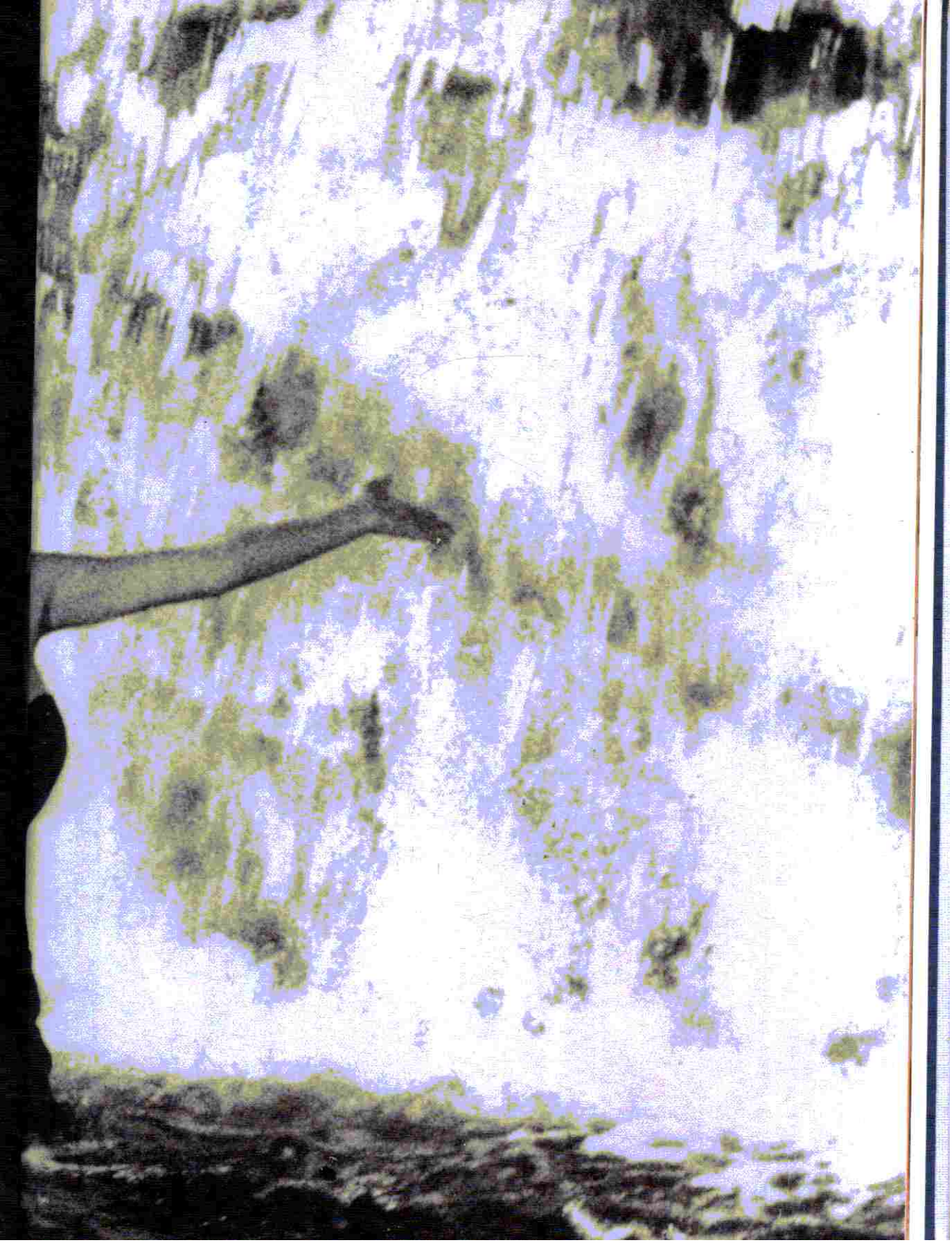
De qualquer modo, o nosso visitante do futuro não poderá evitar de fazer uma outra curiosa descoberta. Aqueles que visitam uma exposição de arte de vanguarda, que compram uma escultura "incompreensível" ou que participam de um *happening* vestem-se e penteiam-se segundo os cânones da moda, usam *jeans* ou roupas assinadas, maquiam-se segundo o modelo de Beleza proposto pelas revistas de capas cintilantes, pelo cinema, pela televisão, ou seja, pelos *mass media*. Eles seguem os ideais de Beleza propostos pelo consumo comercial, aquele contra os quais a arte das vanguardas lutou durante mais de cinqüenta anos.
Como interpretar esta contradição? Sem tentar explicá-la: essa é a contradição típica do século XX.

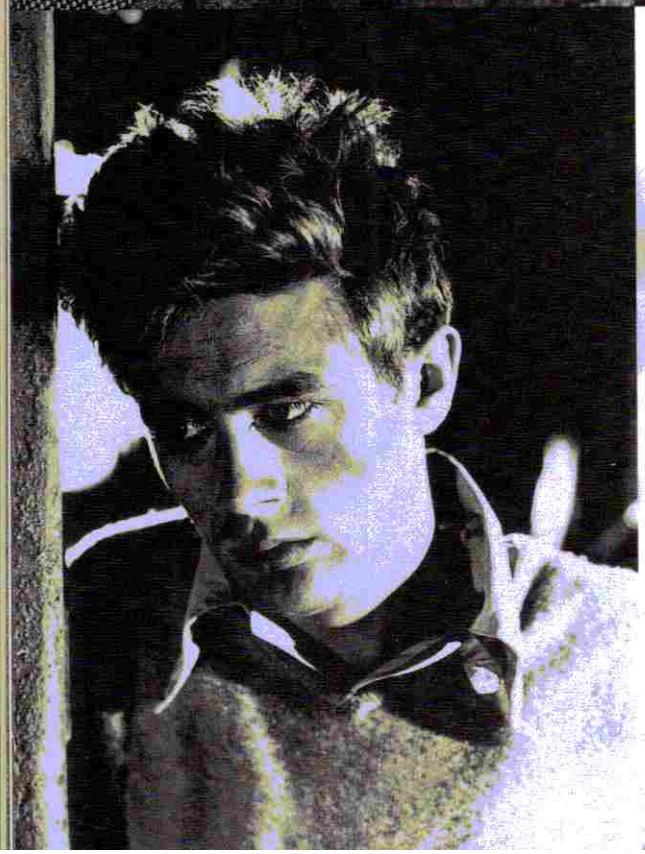
Twiggy

em face
Greta Garbo

páginas seguintes
Rita Hayworth
Grace Kelly
Brigitte Bardot
Audrey Hepburn
Marlene Dietrich
Anita Ekberg





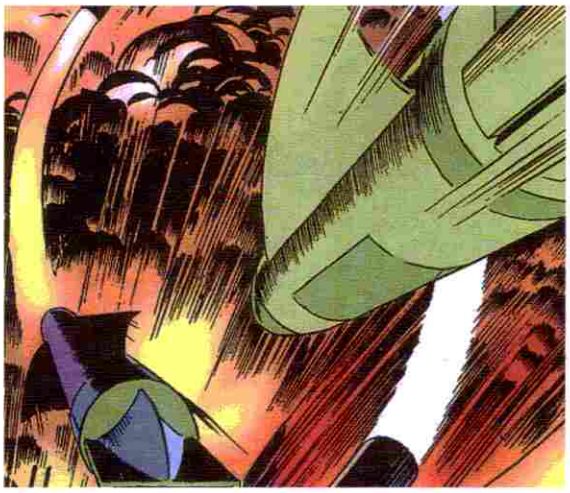


John Wayne em *Eldorado* de Howard Hawks, 1967

Fred Astaire e Ginger Rogers em *Nas águas da esquadra*, de Mark Sandrich, 1936

em face
Cary Grant
Marlon Brando
James Dean
Marcello Mastroianni

A esta altura o visitante do futuro deveria se perguntar qual foi o modelo de Beleza proposto pelos *mass media* e descobriria que o século é atravessado por uma dupla cesura. A primeira é entre modelo e modelo, no curso do mesmo decênio. Só para dar alguns exemplos, o cinema propõe nos mesmos anos o modelo da mulher fatal personalizado por Greta Garbo e por Rita Hayworth e aquela da "mocinha da casa ao lado", personalizado por Claudette Colbert ou por Doris Day. Oferece como herói do Oeste o maciço e virilíssimo John Wayne e o mansueto e vagamente feminino Dustin Hoffman. São contemporâneos Gary Cooper e Fred Astaire, e o grácil Fred dança com o vigoroso Gene Kelly. A moda oferece roupas femininas suntuosas, como as que vemos defilar em *Roberta*, e ao mesmo tempo os modelos andróginos de Coco Chanel. Os *mass media* são totalmente democráticos, oferecem um modelo de Beleza para quem já é dotado de graça aristocrática e outro para a proletária de formas opulentas; a ágil Delia Scala estabelece modelo para quem não pode se adequar à "avantajada" Anita Ekberg; para quem não tem a Beleza máscula e refinada de Richard Gere, há o fascínio esguio de Al Pacino e a simpatia proletária de Robert De Niro. E enfim, para quem nunca chegará a possuir a Beleza de uma Maserati, há a conveniente Beleza da Mini Morris. A segunda cesura parte o século em dois. Ao fim e ao cabo, os ideais de Beleza a que se remetem os *mass media* nos primeiros sessenta anos do século XX referem-se a propostas das artes "maiores". Damas das telas como Francesca Bertini ou Rina de Liguori são parentes próximas das mulheres languescentes de D'Annunzio; as mulheres que aparecem nas publicidades dos anos 20 ou 30 remetem à Beleza filiforme do floral, do *Liberty* ou do *Art Déco*. A publicidade de vários



Alex Raymond, *Flash Gordon – O monstro das cinco cabeças*, detalhe de um quadrinho, 1974.

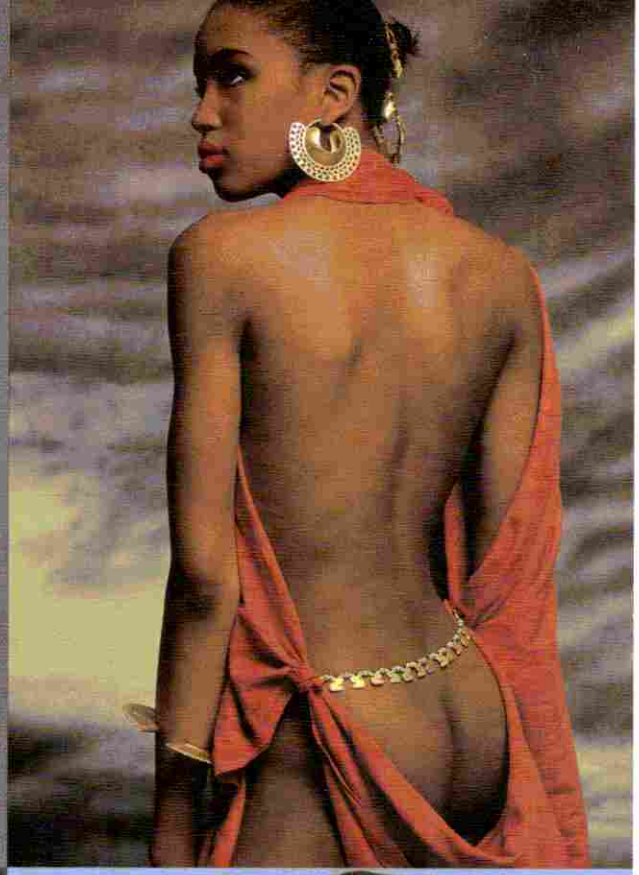
em face
Os Beatles, em uma ilustração de Heinz Edelmann, em *Yellow Submarine*, © Subafilms Ltd.

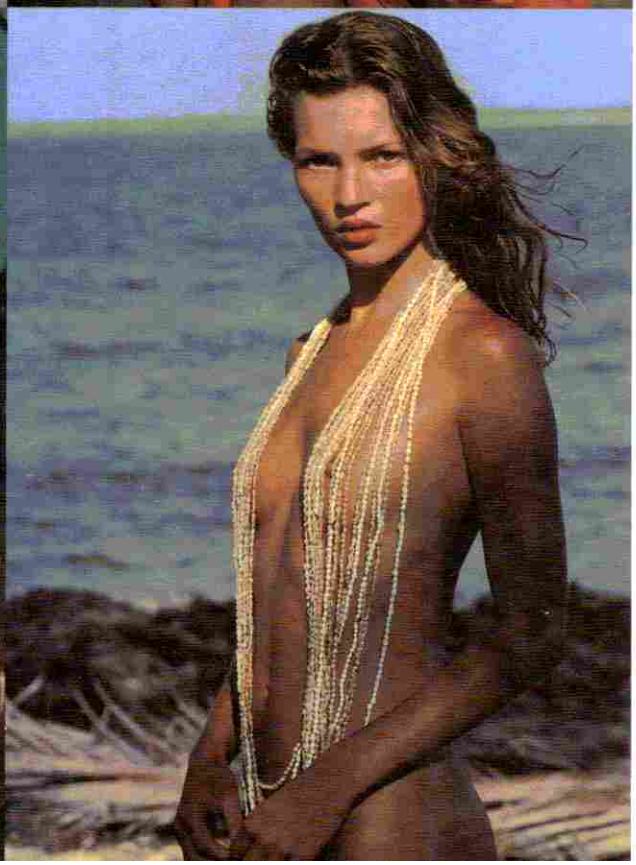
produtos deixa entrever a inspiração futurista, cubista e depois surrealista. Inspirados no *Art Nouveau* são os quadrinhos do Super-Homem, a urbanística de outros mundos que se vê em Flash Gordon recorda as utopias de arquitetos modernistas como Sant'Elia e até antecipa as formas dos mísseis do porvir. Os quadrinhos de Dick Tracy exprimem um lento condicionamento pela própria pintura de vanguarda. E no fundo, basta seguir Mickey e Minnie dos anos 30 aos 50 para ver como o desenho se adequa ao desenvolvimento da sensibilidade estética dominante.
Mas quando, por um lado, a *Pop Art* se apropria, no nível da arte experimental e como provocação, das imagens do mundo do comércio, da indústria e da mídia, e, por outro, os Beatles revisitam com grande sabedoria formas musicais provenientes da tradição, o espaço entre arte de provocação e arte de consumo torna-se mais sutil. E não é só isso, pois, se parece que ainda existe uma distinção qualitativa entre arte "culta" e arte "popular", a arte culta, naquele clima que é definido como pós-moderno, oferece contemporaneamente novas experimentações que ultrapassam o figurativo e os retornos ao figurativo, em revisitações da tradição.
Os *mass media*, por sua vez, não apresentam mais nenhum modelo unificado, nenhum ideal único de Beleza. Podem recuperar, mesmo em uma publicidade destinada a durar uma única semana, todas as experiências da vanguarda e, ao mesmo tempo, oferecer modelos dos anos 20, anos 30, anos 40, anos 50, até na redescoberta das formas fora de uso dos automóveis da

Daryl Hannah
e Rutger Hauer
em *Blade Runner*

em face
Ling (fotografada por Richard Avedon para o *Calendário Pirelli*, 1997)
Naomi Campbell (fotografada por Terence Donovan para o *Calendário Pirelli*, 1987)
Dennis Rodman
Kate Moss (fotografada por Herb Ritts para o *Calendário Pirelli*, 1994)

metade do século. Os meios de comunicação repropõem uma iconografia oitocentista, o realismo fabulístico, a opulência junonal de Mae West e a graça anoréxica das últimas modelos; a Beleza negra de Naomi Campbell e a nórdica de Claudia Schiffer; a graça do sapateado tradicional de *A Chorus Line* e as arquiteturas futuristas e petrificantes de *Blade Runner*; a mulher fatal de tantas transmissões televisivas ou de tantas publicidades e a mocinha água-com-açúcar à Julia Roberts ou à Cameron Diaz; Rambo e Platinette; George Clooney com seus cabelos curtos e os neocyborgs que metalizam o rosto e transformam os cabelos em uma floresta de cúspides coloridas ou raspam os cabelos a zero.
O nosso explorador do futuro já não poderá distinguir o ideal estético difundido pelos *mass media* do século XX e passa.
Será obrigado a render-se diante da orgia de tolerância, de sincretismo total, de absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza.





Referências bibliográficas das traduções utilizadas

Alighieri, Dante
Vida nova. Tradução de Jorge Wanderley, edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1988.

A Divina Comédia. Tradução de Italo Eugenio Mauro, edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 1998.

Aristóteles
Poética. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

Baudelaire, Charles
As flores do mal. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Sobre a modernidade. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Boccaccio, Giovanni
Decamerão. Tradução de Torrieri Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Cervantes, Miguel de
O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha, 1º livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002.

Eurípides
As Bacantes. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

Filolau de Crotona
Sobre a natureza. Tradução de Ísis L. Borges. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Os Pensadores)

Foscolo, Ugo
A tarde. Tradução de Delson Tarlé, em www.Carcasse.com.br

Goethe, Johann Wolfgang von
Os sofrimentos do jovem Werther. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Estética. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

Fenomenologia do espírito. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

Homero
Ilíada. Tradução de Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Editores, 1952.

Hume, David
Ensaios morais, políticos e literários. Tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 2000. (Os Pensadores)

Kafka, Franz
Na colônia penal. Tradução de Modesto Carone. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Kant, Immanuel
Crítica da capacidade de juízo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)

Keats, John
Nas invisíveis asas da poesia. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton, edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Laclos, François Pierre-Ambroise Choderlos de
As relações perigosas. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

Lafayette, Marie Madeleine, Madame de
A princesa de Clèves. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Leopardi, Giacomo
As lembranças. Tradução de José Paulo Paes, em *Poesia e prosa*, organização de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

Milton, John
Paraíso perdido. Tradução de Antônio José Lima Leitão. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Editores, 1952.

Marinetti, Filippo Tommaso
"A nova religião-moral da velocidade". Tradução de Nancy Rozenchan, em *O futurismo* Italiano, organização de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates)

Nietzsche, Wilhelm Friedrich
O nascimento da tragédia no espírito da música. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Os Pensadores)

Petrarca, Francesco
Poemas de amor. Tradução de Jamil Almansur Haddad, edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

Platão
A República. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Abril Cultural, 2001. (Os Pensadores)

Diálogos. Tradução de Jaime Bruna. Cultrix, 1993.

Diálogos. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro, Ediouro, 1985.

Fedro. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

Poe, Edgar Allan
A narrativa de A. Gordon Pym. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Rimbaud, Arthur
A carta do vidente. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002.

Uma temporada no inferno & Iluminações. Tradução de Lêdo Ivo. Francisco Alves, 1981.

Salomão
O Cântico dos Cânticos, em *A Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1990.

Shakespeare, William
Romeu e Julieta. Tradução de Barbara Heliodora, edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Shelley, Percy Bysshe
Grandes poetas da língua inglesa do século XX. Tradução de José Lino Grünewald, edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Tasso, Torquato
Jerusalém libertada. Tradução de José Ramos Coelho, organização Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

Tomás de Aquino
Suma Teológica (seleção de textos). Tradução de Alexandre Correia. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores)

Súmula contra os Gentios. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural,1973. (Os Pensadores)

Wilde, Oscar
O retrato de Dorian Gray. Tradução de Januário Leite. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1938.

A decadência da mentira. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Índice dos autores das citações

Addison, Joseph 255
Alberti, Leon Battista 180
Alexandre de Hales 149
Alighieri, Dante 109, 114, 129, 174
Al Kindi 104
Aristóteles 281
Arnim Ludwig, Achim von 297
Aurevilly, Jules-Amédée Barbey d' 331
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amedée 331
Barthes, Roland 398
Baudelaire, Charles 301, 331, 334, 336, 345, 347, 348
Bembo, Pietro 216
Bernardo de Chiaravale 149
Blake, William 382
Boccaccio, Giovanni 108, 160
Boécio, Anício Manlio Torquato Severino 62, 77
Bonaparte, Napoleão 306
Bonaventura da Bagnoreggio 62, 82, 129
Brentano, Clemens Maria 297
Buonarroti, Michelangelo 401
Burke, Edmund 257, 292, 293
Burnet, Thomas 284
Cammarano, Salvatore 325
Carducci, Giosuè 170, 393
Castiglione, Baldesar 212, 217
Cavalcanti, Guido 166
Cervantes, Miguel de 212
Chrétien de Troyes 106
Coleridge, Samuel Taylor 295
Colonna, Francesco 187
D'Annunzio, Gabriele 302, 332, 340
Da Ponte, Lorenzo 257
Defoe, Daniel 261
Delacroix, Eugène 324
Della Valle, Federigo 232
De Lorris, Guillaume 106, 126
De Meung, Jean 106, 126
Dickens, Charles 329
Diderot, Denis 255
Escoto Erigena, João 85, 104
Eurípides 39
Ficino, Marsilio 184, 389
Filolau 62, 72
Fiorenzuola, Agnolo 217
Folgore, Luciano 396
Foscolo, Ugo 284, 293, 301, 304, 314, 318
Friedrich, Caspar David 293
Galeno, Cláudio 75
Gautier, Théophile 343
Giacomo da Lentini 108
Gianni, Lapo 170
Goethe, Johann Wolfgang 308, 319
Gracián, Baltasar 229
Grossatesta, Roberto 126
Guilherme D'Alvernia 133
Guilherme de Conches 82
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 135, 315, 318
Heine, Heinrich 169
Hildegarda de Bingen 114
Hobsbawn, Eric John Ernest 362
Hogarth, William 257
Homero 38
Hugo de Saint-Victor 125, 143
Hugo, Victor-Marie 302
Hume, David 245, 247, 276
Hutcheson, Francis 267
Huysmans, Joris-Karl 340, 343, 345
Isidoro de Sevilha 82, 111
Joyce, James 354
Kafka, Franz 397
Kant, Immanuel 133, 240, 264, 295, 312
Keats, John 315
Laclos, François Pierre-Ambroise Choderlos de 272, 304
Lafayette, Marie Madeleine, Madame de 222
Leonardo da Vinci 178
Leopardi, Giacomo 267
Liutprando de Cremona 387
Lorrain, Jean 343
Mallarmé, Stéphane 348
Manzoni, Alessandro 306
Marco Polo 108, 142
Marinetti, Filippo Tommaso 396
Marino, Giambattista 232, 324
Milton, John 324
Montale, Eugenio 383
Nietzsche, Wilhelm Friedrich 55, 56, 58
Novalis 312
Pareyson, Luigi 402
Pater, Walter Horatio 353
Péladan, Joseph 345
Petrarca, Francesco 109
Pieyre de Mandiargues, André 407
Pitágoras 62
Platão 38, 41, 49, 51, 67, 75, 132
Plínio, o Velho 75
Plotino 103, 184
Plutarco 82
Pseudo Dionísio Areopagita 103, 104
Pseudo-Longino 278, 279
Poe, Edgar Allan 284
Pucci, Giambattista 232
Richardson, A.E. 365
Rimbaud, Arthur 336, 350
Rosenkranz, Karl 135
Rossetti, Dante Gabriel 175
Rostand, Edmond 170
Rousseau, Jean-Jacques 237
Roussel, Raymond 397
Rudel, Jaufré 161, 168
Sade, Donatien-Alphonse François de 240
Safo 47
Salomão 156
Schiller, Johann Christoph Friedrich 289, 297
Schlegel, Friedrich von 304, 317
Scudéry, Madeleine, Madame de 261
Sempronio, Giovan Leone 389, 397
Shakespeare, William 233, 301
Shelley, Mary Wollstonecraft 272
Shelley, Percy Bysshe 285, 288, 312, 324
Sternberger, Dolf 369
Swinburne, Algernon Charles 343
Tasso, Torquato 288, 324
Teógnis 39
Téon de Esmirna 62
Tesauro, Emanuele 229
Tomás de Aquino 88, 89, 100
Valéry, Paul 345
Ventadorn, Bernart de 163
Verlaine, Paul 331, 348
Vitrúvio 75
Vivien, Renée 331
Wilde, Oscar 335, 336, 340, 345, 347
Winckelmann, Johann Joachim 38, 47, 251
Xenofonte 48
Zola, Émile 345

Abbott, Berenice
Caricatura de Joyce 354

Aghion, Janine
The Essence of the Mode of the Day 373

Aldrovandi, Ulisse
Animal africanum deforme 152

Arcimboldi, Giuseppe
O verão 22

Baldung-Grien, Hans
As três idades da mulher e a morte 194

Bartolomeu Veneto
Flora 177

Beardsley, Aubrey
Salomé 344

Beato Angélico
Coroação da Virgem 127

Beato de Burgos de Osma
Mapa-múndi 138

Beato de Liébana
Chefes das doze tribos de Israel em *Comentário ao Apocalipse* 78
Abertura do poço do abismo e saída dos gafanhotos, Iluminuras do beato Fernando I y Sancha 98, 101, 121, 132, 148

Bellini, Giovanni
Donzela no banho 188

Bernini, Gian Lorenzo
Êxtase de Santa Teresa 235
Apolo e Dafne 279

Blanche, Jacques-Emile
Retrato de Marcel Proust 355

Boldini, Giovanni
O conde Robert de Monstesquiou-Fézensac 335

Borromini, Francesco
Cúpula da igreja de Sant'Ivo na Sapienza 228

Bosch, Hieronymus
Tríptico das delícias, Inferno 130, 151
Tríptico das delícias, Paraíso 150

Botticelli, Sandro
Nascimento de Vênus 91
Madona do Magnificat 176
Alegoria da primavera 185

Boucher, François
O desjejum 253

Boullée, Étienne-Louis
Cenotáfio de Newton 266

Bradford, William
Geleira Sermitsialik 295

Bronzino, Agnolo
Alegoria de Vênus, 1545 11
Lorenzo de Medici 200
Retrato de Lucrezia Panciatichi 215

Bruegel, o Jovem, Pieter
A queda dos anjos rebeldes 149
Banquete nupcial 204

Buonarroti, Michelangelo
Estudo para a sala dos livros raros da biblioteca Laurenciana 65
Prisioneiro, dito o escravo que desperta 400

Burne-Jones, Edward
A princesa acorrentada à árvore 352

Burri, Alberto
Sacco P5 404

Canova, Antonio
As Graças 246

Caus, Salomon de
Les Raisons des forces mouvantes 388

Caravaggio
(Michelangelo Merisi, dito o)
Conversão de São Paulo 205
Santa Maria Madalena 213
Cabeça de Medusa 214

Cellarius, Andreas
Harmonia macrocósmica 96, 97, 225

Cesar
Compression 408

Cézanne, Paul
Maçãs e biscoitos 359

Chardin, Jean-Baptiste
Menino com pião 240
A bola de sabão 276

Chassérieau, Théodore
As duas irmãs 316

Clouet, Jean
Retrato de Francisco I 202

Corot, Jean-Baptiste Camille
Leitora com coroa de flores 310

Correggio
Danae 196
Io 223

Courbet, Gustave
Les Demoiselles au bord de la Seine 332

Couture, Thomas
Os romanos da decadência 331

Cranach, Lucas
Vênus e Amor que leva o favo de mel 93

Crivelli, Carlo
São Miguel Arcanjo 146

David, Jacques-Louis
A morte de Marat 248
Retrato do casal Lavoisier 254
Retrato de Madame Récamier 262-263

De' Barbari, Jacopo
Retrato de frei Luca Pacioli e de jovem desconhecido 66

Degas, Edgar
O absinto 341

Delacroix, Eugène
Morte de Sardanapalo 302
Mulheres de Argel 308
A liberdade guia o povo 314
A morte de Lara 320

Del Cossa, Francesco
Abril. Salão dos meses 186

Delville, Jean
A escola de Platão 322-323

De Nittis, Giuseppe
Passa o trem 393

Domenichino
A caça de Diana 196

Doré, Gustave
Slum londrino 330

Duchamp, Marcel
Roda de bicicleta 377
Escorredor de garrafas 377
Fonte 406

Dudovich, Marcello
Esboço para a publicidade do modelo 508 Balilla 372

Dürer, Albrecht
Tábula antropométrica 81
Portula optica 87
Auto-retrato com peliça 219
Melancolia I 227

Escola de Fontainebleau
Gabrielle d'Estrées com uma das irmãs 175

Escola flamenga
Cabeça de Medusa 301

Fabre, François Xavier
Retrato de Foscolo 300

Fantin-Latour, Henri
Ângulo de mesa 348

Fídias
Relevos do Partenon 45

Finson, Louis
Madalena em êxtase 212

Fontana, Lucio
Conceito espacial – Pausas 405

Fragonard, Jean-Honoré
A camisa despida 198
O balanço 238
Coreso e Calírroe 241
A leitora 277

Friedrich, Caspar David
Rochedos em Rügen 274
Naufrágio 282
Viajante diante do mar de nuvens 283
Abadia no bosque de carvalhos 286-287
A lua nasce no mar 296

Füssli, Johann Heinrich
O desespero do artista diante da grandeza dos fragmentos antigos 250
O pesadelo 289
Titânia abraça Bottom 319

Gaffurio, Franchino
Tábula 62
Os experimentos de Pitágoras sobre as relações entre os sons 63

Gaudí y Cornet, Antonio
Espirais da Casa Milà 374

Gauguin, Paul
Aha oe feii 7

Gentile da Fabriano
Adoração dos magos 112

Géricault, Théodore
Balsa da Medusa 321

Ghirlandaio, Domenico
Retrato de jovem mulher 181

Ghyka, Matila
Relação entre a gama pitagórica e os intervalos entre as colunas dos templos gregos 65

Giorgione
Vênus adormecida 189
A tempestade 197
Duplo retrato 218

Giovanni da Modena
Afresco do Inferno 134

Giraud, Charles
Febricitante nos campos romanos 313

Goya y Lucientes, Francisco de
O sono da razão produz monstros 268
Saturno 273

Grise, Jean de
A oferta do coração e um amante oferece prata à sua dama 164-165

Guariento di Arpo
Fileira de anjos couraçados e armados 124

Guarini, Guarino
Cúpula da capela do S. Sepulcro em Turim 228

Guimard, Hector
Estação do metrô de Paris 360

Hackert, Jakob Philipp
Goethe em Roma visita o Coliseu 249

Hayez, Francesco
Madalena penitente 303
O beijo 305
Auto-retrato com tigre e leões 318
O último adeus de Julieta e Romeu 327

Héron de Alexandria
Gli artificiosi moti spiritalia 385

Hildegarda de Bingen
A criação com o universo e o homem cósmico 115

Hine, Lewis
Powerhouse Mechanic 383

Hogarth, William
Os domésticos da casa Hogarth 256

Holbein, o Jovem, Hans
Henrique VIII 200
Retrato de Jane Seymour 207
Os embaixadores 216

Ingres, Jean-Auguste-Dominique
A condessa Hanssonville 309

Jones, Allen, com Philip Castle
Calendário Pirelli 15

Kauffmann, Angelica
Auto-retrato 258

Kircher, Athanasius
Dragão 152
Lanterna mágica 390

Klimt, Gustav
Salomé 347

Labrouste, Henri
Bibliothèque Nationale de France 364-365

La Tour, Georges de
Madalena penitente 100

Latour, Maurice Quentin de
Retrato de Madame de Pompadour que consulta a Encyclopédie 239

Leonardo da Vinci
Ycocedron abcisus solidus 50
Septuaginta duarum basium vacuum 50
Vigintisex basium elevatus vacuum 67
Esquema das proporções do corpo humano 81
A virgem das rochas 179
Retrato de Cecilia Gallerani 192
La Belle Ferronière 203
Manuscrito 8937, folha 4r 389

Lichtenstein, Roy
Crak! 409

Ligozzi, Jacopo
Víbora do corno e víbora de Avicena 153

Limbourg, Irmãos
em *Les Très riches heures du Duc de Berry*:
A visitação 100
Maio 105
Setembro 107
Janeiro 118
Abril 119
Batismo de Cristo 128
O inferno 137

Liotard, Jean-Étienne
A bela chocolateira, 1745 252
Maria Adelaide de França vestida à moda turca 259

Lisipo
Estatueta de Alexandre caçador 54

Longhi, Pietro
O reduto 270-271

Lord Burlington
Chiswick House 242

Malevic, Kazimir
Quadrado negro e quadrado vermelho 416

Man Ray
Vênus restaurada 414

Manet, Édouard
Le Déjeuner sur l'herbe 199
Olympia 339
Retrato de Stéphane Mallarmé 349

Melzi, Francesco
Flora 178

Memling, Hans
Rei Davi espia Betsabé 155

Mengin, Charles-Auguste
Safo 298

Mestre do marechal de Boucicault
Livre des Merveilles 142

Mestre de San Martino
Vênus adorada por seis amantes legendários 162

Meyer, Adolphe de
Vaslav Nijisnki e as ninfas 413

Millais, John Everett
Ofélia 307
A cega 351

Millet, Jean-François
O ângelus 338

Miniaturista da corte angevina
A música e seus cultores 113

Miniaturista lombardo
Historia plantarium 121

Míron
Discóbolo 44

Mondrian, Piet
Composição A 90

Monet, Claude
Catedral de Rouen. Primeiro sol 356
Catedral de Rouen. Tarde 356
Catedral de Rouen. Efeitos de luz matutina 356

Morandi, Giorgio
Natureza morta 378

Moreau, Gustave
A aparição 337

Oldenburg, Claes
Spoonsbridge and Cherry 379

Palladio, Andrea
Villa Rotonda em Vicenza 69
Igreja do Redentor em Veneza 95

Palma, o Velho, Jacopo
Ninfa em uma paisagem 92

Pannini, Giovanni Paolo
Galeria de vistas de Roma antiga 247

Paolo Ucello
São Jorge e o dragão 153

Paré, Ambroise
Mão artificial 392

Parmigianino
Auto-retrato no espelho 220

Paxton, Joseph
Crystal Palace 366

Petrus Christus
Retrato de jovem mulher 187

Picasso, Pablo
Les Demoiselles d'Avignon 415

Piero della Francesca
Sacra conversação 68
Retrato de Frederico de Montefeltro 201

Pietro da Cortona
Triunfo da divina providência 230-231

Pintor de Kleofrades
Dioniso entre Sátiros e Mênades 55

Pintor de Médias
Hydria. Rapto das Leucípides por parte dos dióscuros 57

Piranesi, Giovanni Battista
Matriz de *Cárceres de invenção* 291

Pollock, Jackson
Full Phanton Five 403

Pugin, Augustus Welby
Sofá gótico 361
Interior neogótico 367

Rabano Mauro
Os quatro elementos, as quatro estações, as quatro regiões do mundo, os quatro quartos do mundo... 60
De Laudibus Sanctae Crucis 79, 80

Raimondi, Marcantonio
O feiticeiro 222

Ramelli, Agostino
Máquina 391

Raymond, Alex
Flash Gordon – O monstro das cinco cabeças 426

Renoir, Pierre-Auguste
A banhista loura 356

Romney, George
Retrato de Lady Hamilton como Circe 265

Roré, Caffaro
Publicidade para a Ardita 395

Rossetti, Dante Gabriel
O sonho de Dante 172-173
Beata Beatrix 328
Lady Lilith 343

Rubens, Peter Paul
Hélène Fourment como Afrodite 210
Auto-retrato com Isabella Brandt 211

Russel, John
Lua 266

Sanmartino, Giuseppe
Cristo velado 233

Sanzio, Rafael
Retrato de jovem mulher. A fornarina 209
A escola de Atenas 226

Sargent, John Singer
Ellen Terry no papel de Lady Macbeth 326

Schawinsky, Xanti
Olivetti, fotomontagem para calendário 376

Severini, Gino
La Danseuse obsédante 415

Shinkel, Karl Friedrich
Cidade medieval sobre o rio 285
A porta na rocha 311

Steen, Jan
O refeitório das crianças 208

Tinguely, Jean
Carro do horror – Viva Ferrari 399

Tischbein, Johann Friedrich A.
Goethe nos campos romanos 245

Tura, Cosmè
Primavera 183

Twombly, Cy
Untitled 407

Van de Velde, Henry
Magazines Habana 371

Van Eyck, Jan
Virgem do chanceler Rolin 182

Van Gogh, Vincent
Noite estrelada 358

Vecellio, Ticiano
Vênus de Urbino 189
Amor sacro e amor profano 190-191
Flora 195

Velázquez, Diego
Vênus no espelho 198

Vermeer, Johannes
A leiteira 206

Verrocchio, Andrea
Monumento a Bartolomeu Colleoni 205

Villard de Honnecourt
em *Livre de portraiture*:
Estudos de cabeças, de homens e de cavalo 86
Águia móvel para estante 386

Vitrúvio
Os teatros giratórios de Curione 384

Warhol, Andy
Mao 379
Marilyn in turchese 379
Campbell's Soup Can I 409

Watteau, Jean-Antoine
Embarque para a ilha de Citera 234

Wolf, Caspar
A ponte do diabo 280

Wolfers, Philippe
Luminária elétrica 368

Wright, Frank Loyd
Casa Kaufmann 375

Zoffany, Johann
Charles Townley e seus amigos na Townley Gallery 236